Historia y cine

La construcción del pasado a través de la ficción

Mónica Bolufer
Juan Gomis
Telesforo M. Hernández
(eds.)

Mónica Bolufer es profesora de Historia Moderna en la Universitat de València y especialista en historia cultural e historia de las mujeres. Ha investigado sobre modelos de género, prácticas de intercambio cultural (lectura, escritura, traducción, viajes), disciplinamiento moral a través de la literatura médica y de civilidad y nociones del yo. Ha publicado los libros *Mujeres e Ilustración* (1998), *La vida y la escritura en el siglo XVIII* (2008) y *Viaje fuera de España de Antonio Ponz* (2007), y editado junto con Juan Gomis y Carolina Blutrach el volumen *Educar las costumbres y los sentimientos: una mirada desde la Historia* (2014).

Juan Gomis es profesor de la Universidad Católica de Valencia. Sus investigaciones se centran en la cultura popular en España y Europa en el siglo XVIII, con especial interés en la literatura de cordel y otros corpus impresos de amplia circulación europeos. Es autor de *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)* (2015).

Telesforo M. Hernández es catedrático de Historia Moderna en la Universitat de València. Ha publicado diversos trabajos relacionados con la ciencia y la técnica (gremios, canales de navegación, infraestructura portuaria de Valencia), así como con la cultura de los siglos XVII y XVIII (novatores, Ilustración valenciana, seminarios de nobles). Su especialización, no obstante, se centra en el contexto del liberalismo decimonónico, con estudios sobre la banca, los ferrocarriles y el mundo empresarial, abordando los casos de la familia Bertrán de Lis y el marqués de Campo.

Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

HISTORIA
GLOBAL

Historia y cine

La construcción del pasado a través de la ficción

Mónica Bolufer
Juan Gomis
Telesforo M. Hernández
(eds.)

Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación de Zaragoza
Zaragoza, 2015

Este libro se inscribe en el marco del proyecto HAR2014-53802-P,
financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad

Publicación núm. 3444 de la
Institución Fernando el Católico
organismo autónomo de la
Excma. Diputación de Zaragoza
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879
fax [34] 976 288 869
ifc@dpz.es
http://ifc.dpz.es

Diseño de la colección
Víctor Lahuerta

Maquetación
Ebrocomposición, SL

Impresión
Cometa, SA

Encuadernación
Manipulados Cuarte, SL

ISBN: 978-84-9911-372-2

D.L.: Z 1902-2015

© de los textos y las traducciones, los autores, 2015
© del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2015
© de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2015

Impreso en España—Unión Europea
Printed in Spain—European Union

Índice

9 **Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia**
Mónica Bolufer

17 **Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla**
Peter Burke

29 ***Play It Again, Sam*: otra vez con la Historia y el cine**
James Amelang

41 **Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales**
Julio Montero

63 **El régimen del padre. Victor Erice, Frankenstein y *El espíritu de la colmena***
Justo Serna

81 ***La Regenta*. ¿Versión original?**
Encarna García Monerris

99 **De espectador a historiador: cine e investigación histórica**
Marta García Carrión

117 **Experiencias en el cine de época. Intento de receta casera**
Uxua Castelló Espinal

135 **Miradas a un tiempo oscuro. El cine y los estereotipos sobre la Edad Media**
Juan Vicente García Marsilla

159 **De la historia al cine pasando por la pintura. ¿Película o *tableau vivant*?**
Áurea Ortiz Villeta

181 ***Amar en tiempos revueltos.* Dificultades de una serie diaria**
Rodolf Sirera

193 **Vivir o revivir la historia a través de una cámara: la televisión se pasea por la historia contemporánea de España**
Josep Lluís Sirera

El 8 de diciembre de 2015, cuando se hallaba el libro en la imprenta, falleció el profesor Josep Lluís Sirera Turó, autor de uno de los capítulos del mismo. Catedrático de Historia del Teatro Español en la Universitat de València, destacó también en su otra vertiente profesional como dramaturgo y exitoso guionista de televisión, y publicó numerosas obras que han sido galardonadas y traducidas en varios idiomas. Los elogios, sin embargo, no pueden dejar de lado sus numerosas cualidades humanas, a las cuales podemos añadir su rigor intelectual y un firme compromiso social que le granjearon aprecio y consideración del gran público, así como de todos quienes lo hemos tratado o hemos tenido amistad con él.

Valgan estas breves palabras para lamentar tan sensible pérdida, sirviendo estas páginas como testimonio de nuestro homenaje póstumo a Josep Lluís Sirera.

Los Editores

Texturas del pasado: cine y escritura de la Historia

Mónica Bolufer Peruga
Universitat de València

En la construcción social del imaginario histórico, es decir, en la formación colectiva de determinadas representaciones del pasado, el saber especializado producido desde la academia debe competir con otros medios que ejercen un poderoso influjo sobre el modo en que imaginamos la Historia. La ficción cinematográfica y televisiva constituye, sin duda, uno de ellos, cuya influencia se ve acrecentada en el contexto de la actual cultura de la imagen. Y sin embargo, no resulta demasiado frecuente que quienes se dedican a la investigación y la docencia en Historia reflexionen sobre el impacto que el cine tiene en su propio modo de entender el pasado y en la forma en que lo entienden aquellos públicos a los que se dirige su labor de escritura y enseñanza.

Este volumen propone una reflexión de carácter interdisciplinar sobre las múltiples dimensiones de la relación entre Historia y cine. El tema no resulta nuevo. De hecho, constituye una cuestión clásica que ha venido suscitando debates entre los historiadores. En fecha tan temprana como 1916 se publicó en Londres una primera obra dedicada al papel del cine como forma de lectura del pasado, significativamente titulada *The Camera as Historian,* tal como nos recuerda Peter Burke[1]. Sin embargo, desde la década de los 80, y en el contexto de debates historiográficos más amplios sobre las formas del conocimiento y del relato histórico, se ha renovado e intensificado la reflexión al respecto. En efecto, en los últimos años, es perceptible un mayor interés entre los historiadores por interrogarse sobre la potencialidad de las relaciones entre cine e historia,

1 Obra de H. D. Gower, L. Stanley Jast y W. W. Topley (Burke, 2001: 157). En aras de la brevedad, reduzco al mínimo las referencias bibliográficas a las numerosas obras individuales y colectivas, coloquios, revistas especializadas y números monográficos de otras publicaciones periódicas académicas que se dedican al tema, especialmente en el ámbito anglosajón, pero también en España, referencias que pueden consultarse en los trabajos que componen este volumen.

en un triple plano: su validez como fuente histórica, su uso como instrumento pedagógico y su condición de relato sobre el pasado.

¿Es, pues, esta cuestión, ya ampliamente tratada desde distintos ángulos por la historiografía, un tema manido, sobre el que no cabe decir nada nuevo? ¿Podría el título de *Play It Again, Sam*, escogido por James Amelang para encabezar su contribución, entenderse como una advertencia de que la discusión está ya agotada? Creemos que no. Se trata de un asunto sobre el cual los historiadores estamos lejos de haber reflexionado lo suficiente, pues nuestras declaraciones genéricas acerca de la importancia del cine como producto cultural no suelen ir acompañadas de una verdadera toma de conciencia que nos lleve a utilizarlo seriamente y con el rigor necesario como fuente histórica (como bien señala Marta García Carrión en su capítulo en este mismo volumen), o a pensar con detenimiento sobre las reglas que lo rigen en tanto que relato particular, relato en imágenes (según advierte Julio Montero en el suyo). El asunto, además, resulta particularmente acuciante hoy en día, dada la omnipresencia de la imagen en la cultura contemporánea y, en especial, en aquella que consumen las generaciones más jóvenes. Si los historiadores nunca hemos monopolizado la construcción de relatos y la configuración de imaginarios históricos, la ampliación y diversificación de los canales de producción, transmisión e intercambio de información e imágenes intensifica nuestra ansiedad por lo que percibimos muchas veces como una falta de control sobre los saberes acerca del pasado y una simplificación de los mismos[2].

Con el fin de interrogarnos y reflexionar sobre esas cuestiones, durante los días 23 al 26 de octubre de 2013 reunimos en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia a un prestigioso elenco de historiadores e historiadoras especializados en diversos campos de la disciplina: historia moderna, historia contemporánea, historia del arte, historia de la literatura y de los medios de comunicación[3]. Junto a ellos convocamos a profesionales del mundo del cine (una directora artística y un guionista y dramaturgo), convencidos de que a unos y a otros nos enriquecería mucho conocer mejor en qué consisten nuestros respectivos

2 Sobre las consecuencias epistemológicas y sociales que el auge de lo digital tiene y tendrá sobre la Historia y las Humanidades, véanse las agudas reflexiones de Pons (2013) y las breves pero certeras advertencias de Chartier (2007).

3 Agradecemos a Ester Alba, decana de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, y a Luis Moreno, coordinador de la sede de Valencia de la UIMP, su generosa colaboración en la organización del curso.

trabajos, qué dificultades plantean, y qué buscamos en una producción que recrea el pasado. La concurrencia de un público numeroso y variado, que incluía profesorado universitario, estudiantes de Historia e Historia del Arte (tanto de grado como de máster) y otras muchas personas interesadas en las cuestiones que allí se trataron supuso la mejor confirmación de que tanto la Historia como el cine siguen conectando profundamente con las preocupaciones de la ciudadanía y despertando el anhelo de saber.

Nuestra pretensión fue retomar y renovar la reflexión sobre los vínculos entre cine e Historia desde distintos puntos de vista. Así, por una parte, nos interrogamos acerca de las virtualidades del cine como fuente que puede ser utilizada, junto con otras, para entender una época (la de su producción) y para abordar problemas históricos. En este sentido, el interés por el cine estaría ligado a la ampliación de las fuentes propia de la renovación historiográfica, que ha comportado una atención mayor hacia testimonios anteriormente descalificados como en exceso subjetivos, incluyendo los de la ficción o, más recientemente, la cultura visual. Peter Burke, entre otros, ha denunciado lo que él llama la general invisibilidad de las evidencias visuales para la Historia (y no sólo la Historia del arte). En este sentido, ha sido un gran defensor de la incorporación de las fuentes iconográficas al trabajo del historiador, aspectos a los que ha dedicado atención en varias de sus obras y muy especialmente en su libro *Eyewitnessing* (2001), vertido al castellano como *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001), en el que reflexiona sobre los usos historiográficos de distintos tipos de materiales visuales (desde la pintura al cine, pasando por la fotografía), entendidos no como reflejos transparentes de una época, una vida o un conflicto, sino como «testigos presenciales» (traducción literal del título inglés), a quienes el historiador ha de interrogar y cuyos testimonios debe decodificar. No basta, pues, con proclamar la importancia del cine como fuente, sino que hay que aplicar a su análisis los instrumentos metodológicos adecuados (tal como muestra Justo Serna en su trabajo sobre *El espíritu de la colmena*). Y es ahí donde se sitúa uno de los principales problemas, pues los historiadores, poco sensibles con frecuencia a las especificidades del documento visual, tendemos a utilizarlo como mera ilustración (como sucede, por otra parte, con las fuentes literarias, usadas más como simple ornamento que con voluntad analítica)[4].

4 Véanse al respecto las consideraciones de Isabel Burdiel y Justo Serna (1996).

En efecto, en tanto que producto cultural, artístico y de entretenimiento, el cine tiene sus propios códigos, limitaciones prácticas y libertades creativas, que con frecuencia ignoramos o a las que no prestamos atención a la hora de constituirnos en críticos rigurosos de los anacronismos del llamado «cine histórico». Como viene afirmando Julio Montero desde hace años, la posición sistemáticamente negativa de muchos historiadores ante el cine «histórico» es producto de la incomprensión por nuestra parte de las reglas del lenguaje cinematográfico y de las constricciones que impone la industria del cine (Montero, 2001). Fruto también en ocasiones –podríamos añadir- de una visión no lo bastante consciente de los límites que nuestro propio trabajo con el pasado tiene.

Ser espectadores críticos del cine (incluido el de inspiración o ambientación histórica) no significa necesariamente ser espectadores desencantados o agrios, ajenos al placer y al mérito de una historia bien contada, bien dirigida, interpretada, fotografiada, vestida…, ni significa afirmar que, como reza el tópico «la novela siempre es mejor que la película» (en este caso, «el libro de Historia siempre es mejor que la película»), sino entender que relato histórico y ficción cinematográfica son formas distintas de aproximarse al pasado y de recrearlo en palabras o en imágenes. Y es que, en efecto, el cine ofrece sus modos propios de narración, necesariamente interpretativa, como lo es, por otra parte, la del historiador profesional, pero regida por reglas distintas y específicas. Solo de ese modo podemos asumir, con Natalie Davis (2002), que las películas tienen capacidad para narrar el pasado de manera significativa y certera e incluso, con Robert Rosenstone (1997, 2006), que el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de la ficción, puede ayudarnos a reflexionar sobre nuestra relación con ese pasado. Es lo que Peter Burke llama entender el cine no ya como fuente histórica a interpretar sino como historia hecha con imágenes, y a sus artífices menos como «testigos» que como «historiadores»[5]. Una «historia audiovisual para una sociedad audiovisual», en palabras de Julio Montero y María Antonia Paz (2013), en cuya producción los historiadores hemos participado escasamente hasta ahora pero que está llamada a desempeñar un papel creciente en la sociedad actual, con nuestro concurso o sin él.

Por otra parte, como es bien conocido y como se pone también en evidencia en este volumen (por ejemplo, en las contribuciones de James

5 «From Witness to Historian» (Burke, 2001, cap. 9: pp. 157-168).

Amelang y Encarna García Monerris), la ficción cinematográfica o televisiva tiene una utilidad fundamental como elemento pedagógico de primer orden, que como profesionales de la enseñanza (universitaria o no) podemos y debemos utilizar en todo su potencial para evocar imaginativamente el pasado. En una época en que nuestros estudiantes viven plenamente inmersos en una cultura más visual que textual, la ayuda que el cine nos brinda en las aulas es fundamental. Y ello no sólo en el sentido más sencillo de actividad didáctica para ilustrar un determinado problema o hecho histórico o en el todavía más banal de aligerar las clases, sino como eje de una reflexión teórica y práctica sobre las formas del propio relato histórico[6]. El cine estimula capacidades reconocidas para la comprensión histórica y, con ella, el aprendizaje, como son las emociones y la empatía, que, si bien deben manejarse con prudencia y la necesaria reflexión, revisten un valor cognoscitivo fundamental tanto en la investigación como en la enseñanza[7]. Y apenas es necesario decir que, cuando toca temas particularmente sensibles (como ha sucedido en ocasiones con la esclavitud o el Holocausto), resulta una herramienta inapreciable para abordar los vínculos entre pasado y presente, las conexiones y las diferencias entre historia y memoria[8].

La discusión entre colegas, así como el intercambio entre historiadores y profesionales del cine y la televisión y las intervenciones y preguntas de las personas asistentes crearon un ambiente fértil de ideas, de interrogantes y de dudas.

Tuvimos ocasión de explorar y debatir junto con nuestros invitados los múltiples ángulos de la relación entre cine e Historia. Tratamos de ale-

6 A mis conversaciones con James Amelang debo un experimento pedagógico arriesgado pero relativamente exitoso, el de proyectar *Winstanley* (1975), película de culto sobre la vertiente radical de la revolución inglesa, a un voluntarioso grupo de estudiantes de Humanidades, en el inglés original.

7 Pueden encontrarse reflexiones ponderadas y útiles sobre las posibilidades y riesgos del cine como herramienta pedagógica para desarrollar la empatía histórica en Stoddard (2007), Metzger (2012) y Moreno (2014).

8 Véase, por ejemplo, el debate suscitado en Estados Unidos a propósito de los usos didácticos de la película *Amistad* de Steven Spielberg (VVAA, 1998), cuya proyección en las aulas de una Universidad de la periferia londinense, la University of East London (UEL), según testimonio personal de una colega, la historiadora Barbara Taylor, suscitó reacciones emocionales intensas y un profundo malestar entre sus estudiantes, muchos de ellos de color.

jarnos con ello de visiones pobres y limitadas. Por una parte, de aquellas que, desde el punto de vista de la disciplina, contemplan el cine histórico siempre con desconfianza por su supuesta falta de veracidad, sin atender a sus dimensiones creativas ni a las reglas específicas que gobiernan el medio cinematográfico. Pero también, por otra parte, de aquellas que, del lado del cine y la televisión, desdeñan la labor de los historiadores, reducidos a suministradores o comprobadores de datos y fechas, sin asimilar la profunda historicidad no sólo de los acontecimientos y de los objetos, sino de los lenguajes, los valores y los estilos de vida.

La disciplina histórica está más preparada hoy que hace décadas para asimilar de manera productiva que, como escribía Rosellini y cita Burke, «una película debería ser una forma como cualquier otra, quizá más valiosa que cualquier otra, de escribir Historia» (Burke, 2001: 157). Y lo está porque los historiadores somos más conscientes de que la historia que escribimos es también un relato: relato que aspira a ser veraz, a aproximarse a lo real, pero que a la vez está condicionado por elecciones retóricas y estilísticas (como lo están, si bien de un modo distinto, la creación literaria o el lenguaje cinematográfico, sea éste documental o de ficción). Asimismo, la Historia en nuestros días, como resultado del llamado «retorno del sujeto» y de las aportaciones teóricas y metodológicas de la microhistoria, la historia de las mujeres y la historia biográfica, entre otras corrientes renovadoras, se muestra más abierta a considerar la agencia individual, la perspectiva del individuo, no sólo como ilustración o caso concreto que prueba una tesis general, sino como elemento que complica y enriquece la propia interpretación histórica, todo lo cual la aproxima al tratamiento casi siempre individualizado que el relato de ficción (visual o no) ofrece de sus sujetos. Por último, nuestra disciplina se encuentra hoy también más dispuesta a admitir el papel que los aspectos subjetivos y emotivos (la imaginación, la empatía), tienen no ya como obstáculo, sino como ayuda para el ejercicio de comprensión e interpretación que se requiere del historiador, y al que autores como Natalie Davis y Peter Burke han dedicado páginas luminosas[9].

9 Tanto Davis (Benson, 1983) como Burke admiten que ver a un gran actor como Gérard Depardieu meterse en el cuerpo y el alma de un personaje histórico (el falso Martin Guerre o el revolucionario Danton, por ejemplo) les ayudó a entender el problema histórico al que se enfrentaban. Ambos, y especialmente la primera, han reflexionado intensamente sobre la tensión entre empatía y distancia que implica, de forma necesaria, el oficio del historiador. Véase Nash (2013).

Por su parte, el mundo del cine quizá esté, o debería estar, abierto a entender que la Historia no es la crónica de una sucesión de acontecimientos, sino un relato interpretativo que contribuye a desanclar de la naturaleza, situándolos firmemente en la cultura y en el tiempo, numerosos aspectos de la vida humana del presente, al presentarlos como resultado de procesos dinámicos y abiertos en el pasado. «Históricos», es decir, sujetos a cambio son no sólo las técnicas y las condiciones materiales de existencia, sino las formas de hablar, de pensar, de sentir, el lenguaje verbal y corporal, los sentimientos y los gestos con que se expresan, los valores y las creencias, algo que sólo el mejor cine es capaz de captar y transmitir.

Esas y otras cuestiones se discutieron a lo largo de los tres días del seminario y se recogen en los textos que hemos reunido en este volumen, producto de un fértil intercambio de ideas, interrogantes y dudas entre historiadores y profesionales del cine. Ciertamente, no podemos ofrecer todas las respuestas. En nuestro descargo podemos exclamar: «Well, nobody is perfect», como el personaje creado por Billy Wilder en uno de los finales más inmortales del cine clásico (*Some like it hot –Con faldas y a lo loco–*, 1959). Sin embargo, sí esperamos contribuir a un debate que hoy más que nunca sigue vivo y que tiene implicaciones cruciales para la escritura y enseñanza de la Historia y para el papel que esta disciplina aspira a ejercer en la sociedad actual y en los próximos tiempos.

Bibliografía

BENSON, Ed (1983), «Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers: An Interview with Natalie Zemon Davis», *Film and History*, 13:3, pp. 49-65.

BURDIEL, Isabel y Justo SERNA (1996), *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Eutopías, vol. 130.

BURKE, Peter (2001), *Eyewitnessing. The uses of image as historical evidence*, Londres, Reaktion Books (trad. cast.: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001).

CHARTIER, Roger (2007), *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa.

DAVIS, Natalie Z. (2002), *Slaves on Screen: Films and Historical Vision*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

DE PABLO, Santiago (2001), «Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?», *Historia Contemporánea*, monográfico: «Cine e Historia», 22, pp. 9-28.

METZGER, Scott Alan (2012), «The Borders of Historical Empathy: Students Encounter the Holocaust through Film», *Journal of Social Studies Research*, 36/4, pp. 387-410.

MONTERO DÍAZ, Julio (2001), «Fotogramas de papel y libros de celuloide», *Historia Contemporánea*, monográfico «Cine e Historia», 22, pp. 29-66.

MONTERO DÍAZ, Julio, y María Antonia PAZ REBOLLO (2013); «Historia audiovisual para una sociedad audiovisual», *Historia crítica*, 49, pp. 159-186.

MORENO SEGARRA, Ignacio (2014), «Empatía histórica postfeminista: una aproximación a «Iron Jawed Angels» como recurso educativo de la historia feminista», comunicación presentada al *XVII Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM). ¿Cómo enseñamos la Historia (de las mujeres)?*, Alicante, Universidad de Alicante, 23-25 octubre 2014.

NASH, Mary (2013), «La emoción del diálogo con la gente del pasado. Una conversación con Natalie Zemon Davis», *Historia Social*, 75, pp. 65-94.

PONS, Anaclet (2013), *El desorden digital. Guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI.

ROSENSTONE, Robert (1996), *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel.

— (2006), *History on Film: film on history*, Harlow, Pearson-Longman.

STODDARD, J. (2007), «Attempting to understand the lives of others: Film as a tool for developing historical empathy», en *Celluloid blackboard: Teaching history with film*, Marcus, Alan S. (ed.), pp. 187-214, Charlotte, NC., Information Age Publishing.

VV. AA. (1998), *«Amistad»: Controversy About the Film and its Use*, dossier de la revista *The History Teacher*, 31/3, pp. 369-402.

Puntos de vista: representar la guerra en la pantalla

Peter Burke
Emmanuel College, University of Cambridge

I

Vivimos en una época de pluralismo, tanto en la escritura de la historia como en otras muchas esferas. En este momento de apogeo de la «historia pública», muchos historiadores profesionales, incluido yo mismo, nos hemos percatado de que no tenemos el monopolio sobre la reflexión o las interpretaciones del pasado. También somos conscientes de que esas interpretaciones del pasado se expresan no solo a través del medio escrito, sino también del arte, el cine, la radio, la televisión, las exposiciones, escenificaciones, y otros muchos.

Estos diversos medios de interpretación del pasado tienen sus propias fortalezas y debilidades, sus costes y beneficios (Herlihy, 1988; Ferro, 1977; Rosenstone, 1995). Así lo vemos en el caso de la historia representada en el cine, tanto en las películas de ficción como en el documental.

Habría por supuesto mucho que decir sobre los documentales históricos. Un famoso ejemplo es el realizado por Ken Burns sobre la Guerra Civil Americana, *The Civil War* (1990), una mini-serie de once horas de duración que utilizó fotografías antiguas, citas de fuentes contemporáneas, entrevistas con historiadores, etc. En estas páginas, sin embargo, me centraré en los largometrajes de ficción y sus fortalezas y debilidades como interpretaciones del pasado.

Desde un punto de vista negativo, las películas históricas, como las obras dramáticas y las novelas históricas, necesitan contar historias relativamente simples, mientras que los historiadores prefieren la complejidad. Asimismo, para una película es difícil presentar las reservas, dudas o la conciencia de interpretaciones alternativas que los historiadores desean compartir a menudo con sus lectores. Los directores de películas históricas harían bien en seguir el ejemplo de Alain Resnais en su *Muriel* (1963), donde mostró versiones alternativas del «mismo» hecho, dejando a los espectadores elegir entre ellas.

Por otro lado, desde un punto de vista positivo, la película muestra más que cuenta, y de este modo acerca a los espectadores al pasado y les

hace sentir que son testigos o incluso que participan en los propios hechos históricos más que en una recreación de los mismos.

Es un medio que también permite la presentación de hechos históricos desde variados puntos de vista. Es este aspecto, los puntos de vista, el que me gustaría desarrollar en las páginas que siguen, primero en el caso de la escritura de la historia y luego en el de la película histórica, tomando los ejemplos de algunas películas bélicas.

II

Los puntos de vista son problemáticos, como ha sido reconocido desde hace tiempo. En el siglo XVI, Montaigne comentaba que lo que era considerado verdadero a un lado de los Pirineos era considerado falso en el otro. En el siglo XVII, quizá a causa de las guerras de religión, filósofos destacados como Blaise Pascal y Gottfried Wilhelm Leibniz se ocuparon de la idea del «punto de vista» (para Leibniz, «gesichtponct»). En el caso de la historia, estudiosos como Pierre Bayle, empleando una metáfora del juego de bolos, discutieron el problema de lo que ellos llamaron «sesgo», es decir, escribir en favor de un lado y en detrimento de otro en situaciones de conflicto. Los ejemplos más frecuentes ofrecidos en el momento fueron de tipo religioso (los sesgos católicos frente a los protestantes, por ejemplo) o político, como los franceses frente a los españoles o, en el siglo XVIII británico, la historia Whig frente a la Tory.

Vinculando los discursos filosóficos e históricos en el siglo XVIII, el estudioso alemán Johann Martin Chladenius contrastaba los sesgos, que podían y debían ser evitados, con las diferencias entre lo que él llamaba los «puntos de vista» («Sehe-punckten») o las «posturas» («Standort»). Chladenius concluía que «no podemos evitar contemplar la historia desde el punto de vista de cada cual, y por tanto volver a contarla de acuerdo con ese punto de vista… ser sesgado en el relato no puede equipararse a narrar un asunto o historia desde el propio punto de vista, pues si así fuera todas las narraciones serían sesgadas» (Chladenius, 1752; Koselleck, 1979). En otras palabras, Chladenius reclamaba que no hay un modo correcto de interpretar el pasado. No hay, digamos, una historia de la Reforma en singular, sino solo diversas historias de la Reforma en plural. Algunos años después, el historiador Johann Christoph Gatterer publicó un ensayo sobre «la postura y el punto de vista»,

diferenciando entre los de un romano, un monje o un alemán moderno (Gatterer, 1768).

En el siglo XIX, Ranke y sus seguidores pensaron (a diferencia de Chladenius) que ellos habían resuelto el problema del punto de vista al declarar que eran objetivos. Si hubiera conocido las nuevas tecnologías, Ranke podría haber afirmado «yo soy una cámara», como hizo el escritor Christopher Isherwood en el cuento adaptado al teatro y finalmente llevado al cine (Isherwood, 1951). Sin embargo, la objetividad es en sí misma un punto de vista. Los rankeanos adoptaron lo que podríamos llamar el «punto de vista olímpico», contemplando los asuntos humanos desde una gran altura, como los dioses griegos desde el Monte Olimpo. Fernand Braudel, que fue anti-rankeano en muchos aspectos, especialmente en su devaluación de los hechos, compartió el punto de vista olímpico de Ranke (Braudel, 1949). De hecho, él fue incluso más olímpico que Ranke y ha sido criticado a menudo por descuidar a los individuos e incluso por deshumanizar la historia (Elliott, 1973; Abulafia, 2011). Este estilo olímpico en la historia evoca una famosa escena en *The Third Man* (1949), en la cual Harry Lime, interpretado por Orson Welles, lleva al narrador de la historia a lo alto de la gran noria del parque Prater en Viena y le pide que mire a la multitud de abajo, preguntándole qué haría si le ofrecieran una gran suma de dinero a cambio de que uno de esos puntos se parase. En otras palabras, el punto de vista olímpico es inhumano, al reducir a la persona a un punto. La distancia alienta el desapego emocional (Philips, 2013; Phillips, Caine y Thomas, 2013).

No es, pues, extraño que hayamos contemplado una reacción contra el estilo olímpico, notablemente con el desarrollo de la microhistoria, una generación atrás, que planteó un cambio en la escala unido (al menos en los ejemplos más notorios, como *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg) a un cambio en el punto de vista, ya no mirando hacia abajo desde una gran altura sino escribiendo la historia «desde abajo». Dicho de otro modo, escribiendo no solo la historia de la gente ordinaria sino también desde su punto de vista.

Sin embargo, el problema del punto de vista no nos ha abandonado. Los tres enfoques que he mencionado tienen sus propias debilidades. El sesgo reduce la complejidad del pasado a un simple relato de héroes y villanos o vencedores y perdedores. La historia olímpica revela tendencias de larga duración, como hizo memorablemente Braudel, pero también deshumaniza el pasado. La historia desde abajo corre el riesgo de

homogeneizar a la gente común, quienes no comparten un único punto de vista, así como de invertir las simplificaciones de la historia triunfalista, invirtiendo los roles de los héroes y los villanos.

¿Qué debemos hacer? Los historiadores podrían tratar de seguir el ejemplo de novelistas del siglo XX como William Faulkner (especialmente en su *The Sound and the Fury*, 1929), con múltiples voces expresando múltiples puntos de vista, lo que Rosenstone llama «historia multifacética». Otros estudiosos hablan de «historia cubista» (Rosenstone, 1995; cf. Gitlin, 1987, Proctor, 2003). La clave es yuxtaponer la visión de los vencidos, por ejemplo, a la de los vencedores, más que simplemente remplazar una por otra, o ver el pasado tanto desde arriba como desde abajo. Al historiador francés Marc Ferro, un pionero en el estudio de las relaciones entre historia y cine, se le ha descrito preocupado por «une pluralité des points de vue dont l'entrechoc constitue précisément la dynamique historique» (Ferro, 2011).

Tomemos el ejemplo de la guerra civil española, tal y como ha sido interpretada por dos historiadores británicos (Thomas, 1961; Fraser, 1979). Hugh Thomas es un liberal conservador que se distanció de ambos bandos e intentó adoptar un enfoque rankeano o, como él mismo indicó, «evitar polémicas, estableciendo los hechos lo mejor posible, con toda la serenidad que pueda reunir». Su libro pretendía ser imparcial. Podríamos añadir que demasiado imparcial, en el sentido de que el desapego de Thomas hacia el tema hace difícil para sus lectores comprender la violencia. Al contrario que Thomas, Ronald Fraser escribió una historia oral, *Blood of Spain* (1979), que ha sido descrita como «una historia a través de un conjunto de autobiografías, de la recreación de la experiencia en forma de mil puntos de vista, parciales y enfrentados» (Johnson, 1982). Sin embargo, relatos como los de Fraser (o como el de Englund en 2009, presentando la Primera Guerra Mundial desde los puntos de vista de veinte individuos comunes, seleccionados de ambos bandos) son esencialmente antologías de fuentes, a pesar de la hábil selección y de los perspicaces comentarios del autor. Se ofrece la materia prima de la historia más que el producto final.

Pienso que los historiadores académicos tendremos que admitir que la ficción es más adecuada para la presentación de múltiples perspectivas que la lineal narrativa histórica, y también que el cine se adapta mejor a este fin que la escritura.

III

Este apartado se centrará en la representación de las guerras, y especialmente de las batallas, en novelas y sobre todo en películas, reconociendo que (tal y como un participante en la batalla de Gettysburg escribió a su hermano) «una historia completa de la batalla tal y como fue nunca será posible» (Reardon, 1997). Puede resultar útil distinguir entre dos problemas relativos al punto de vista.

En primer lugar, está el problema de ver las batallas desde el punto de vista de los vencedores, quienes, como se dice frecuentemente, son los que por lo común escriben la historia. La cuestión la planteó ya en el siglo XVII el filósofo francés François La Mothe Le Vayer. ¿Cuál sería nuestra imagen de las guerras púnicas hoy en día, preguntaba La Mothe retóricamente, si tuviéramos acceso a un relato desde el punto de vista cartaginés, además del romano? ¿Cómo veríamos la guerra de las Galias de César, si hubiera sido Vercingetorix y no César quien hubiera escrito sus *Memorias*? De acuerdo con lo dicho por La Mothe, Voltaire discutió el sesgo de los historiadores romanos contra Cartago: «para juzgar adecuadamente sería necesario tener acceso a los archivos de la familia de Aníbal». No pudo resistir añadir su deseo de leer también las memorias de Caifás y de Poncio Pilato. Voltaire también subrayó el sesgo de los partidos políticos modernos, como los Whigs y los Tories en Gran Bretaña (La Mothe, 1668; Voltaire, 1769).

La segunda fisura en la representación de las guerras y batallas es la que separa a los generales que trazan los planes, de los soldados rasos que participan en la auténtica lucha. Ranke y sus seguidores solían contemplar las guerras y batallas desde arriba, a través de los ojos de los generales, quienes observaban las batallas literalmente desde arriba, pues por lo común permanecían en una colina para seguir la lucha y enviar sus órdenes a través de mensajeros. Por otro lado, una historia de la guerra más moderna, como la escrita en *The Longest Day* (Ryan, 1959), un relato del desembarco de Normandía del Día D, en 1944, o en la más académica *The Face of Battle* (Keegan, 1976), presentan las batallas a ras de suelo, tal y como eran vividas por los soldados rasos. Es cierto que los soldados modernos disparan a menudo a una considerable distancia del enemigo, pero siguen teniendo que afrontar combates cuerpo a cuerpo.

Cada punto de vista tiene sus ventajas y debilidades. El general ve el panorama general pero se mantiene a distancia de los muertos y los heridos.

Del otro lado, los soldados rasos viven, plenamente, solo un pequeño fragmento de la batalla. Como otro francés del siglo XVII, el Conde de Bussy, que había luchado en varias campañas, escribió en sus *Memorias* (1696), «los señores historiadores no dudan de que un hombre que participa en una batalla sabe todo lo que sucede en ella: deberían percatarse de que este hombre podría haber estado en retaguardia y no haber visto siquiera al enemigo, y de que si hubiera estado en primera línea, solo habría visto lo que estaba frente a él». Un contendiente de la batalla de Gettysburg en 1863 se expresó en términos similares, confesando que él había estado «tan absorto con su parte de la lucha», que recordaba «poco más» de la batalla (Reardon, 1997). Por su parte, un general ruso, Mikhail Dragomirov, comentando la obra de Tolstoi *Guerra y Paz* cuando esta se publicó, observó que los participantes en una batalla raramente comprenden qué sucede (Orwin, 2012). Finalmente, el historiador canadiense Mark Phillips, discutiendo sobre tendencias historiográficas con sus estudiantes hace algunos años, les ofreció «elegir entre dos relatos distintos de la batalla de Stalingrado», uno centrado en las tácticas de alemanes y rusos y otro en la experiencia de los soldados rasos que se encontraron enfrentándose a la derrota y al hambre en las profundidades del invierno ruso» (Phillips, 2013).

De modo que volvemos a la gran pregunta: ¿se pueden combinar ambos puntos de vista? De hecho, así ha sido, pero no (o, al menos, no con frecuencia) en obras históricas. Se combinaron, por ejemplo, en el panorama, un nuevo género de pintura que llegó a ser popular en el siglo XIX, como podemos comprobar en la Batalla de Moscú, realizada en 1838 (Comment, 1993). Poco después, la novela histórica combinó diversos puntos de vista, quizá estimulada por el panorama. En *Guerra y Paz*, por ejemplo, tanto el narrador como uno de los personajes principales, Pierre Bezukhov, inciden en «la infinita diversidad de puntos de vista» (Tolstoi, 1869). Tolstoi alterna con frecuencia las voces de generales como Napoleón o Kutuzov con las de los soldados rasos. Combina el plano largo, como cuando el Príncipe Andrei Bolkonsky observa la batalla de Schöngraben desde una colina, dibujando esbozos de las posiciones y analizando las tácticas, con primeros planos como la escena de Pierre Bezukhov parado junto a una batería de artillería, en un rincón de la batalla de Borodino. Se podría decir que *Guerra y Paz* reclamaba ser llevada al cine, como por supuesto lo fue varias veces, destacando en Rusia la obra de Sergei Bondarchurk. Su película fue estrenada dividida en cuatro partes (1966-7), pues una novela tan vasta –y tan grande– se demostró imposible de reducir a dos horas de proyección.

La novela de Vasili Grossman *Vida y Destino* (un libro que Mark Phillips tenía indudablemente en mente) cuenta la historia de la batalla de Stalingrado de una forma deliberadamente tolstoiana. El autor nos permite escuchar las voces y apreciar los puntos de vista de rusos y alemanes, militares y civiles, generales y soldados rasos en el frente de batalla (Grossman, 1959).

IV

Sin embargo, como sugería mi anterior referencia a los planos largos y a los primeros planos de Tolstoi, el cine, como el teatro, es un medio incluso mejor que la novela para adoptar las múltiples perspectivas. El clásico ejemplo de ello es *Rashomon*. *Rashomon* es el título de un relato de Ryonosuke Akutagawa que fue llevado al cine por Akira Kurosawa (Akutagawa, 1914; Kurosawa, 1950). La película ha dado nombre al «efecto Rashomon», referido a la presentación de puntos de vista conflictivos (Heider, 1988). Después de leer la historia y ver la película quedan pocas dudas de que es esta última la que genera un mayor impacto y es recordada más vívidamente. Kurosawa no fue el único director de su tiempo en preocuparse por los puntos de vista. Roberto Rossellini, por ejemplo, cuyo *Paisà* (1946) es una de las más famosas películas bélicas, declaró una vez: «yo necesito ver la gente y las cosas desde cada lado» (Gallagher, 1998). El director ruso Vsevolod Pudovkin hizo una afirmación similar (Kracauer, 1969).

Las películas de guerra son las que más claramente muestran esta multiplicidad de puntos de vista. Ofrecen planos largos o vistas panorámicas (sustituyendo el Monte Olimpo por el helicóptero), y hacen visibles de este modo las tácticas; pero también presentan primeros planos en los que los combatientes apenas se alejan unos pocos pasos, como en las escenas de la lucha en el puente hacia el final de *Saving Private Ryan* (1998). Un ejemplo espectacular de la muestra de los puntos de vista opuestos en una batalla son las dos películas sobre Iwojima dirigidas por Clint Eastwood, *Flags of Our Fathers* y *Letters from Iwo Jima* (2006). La segunda ofrece una empática representación de los soldados rasos y del general Kuribayashi. Como Eastwood explicó, comenzó con la idea de una película sobre los soldados americanos en Iwojima, pero entonces «empecé a preguntarme, ¿qué hay de los otros chicos? ¿Qué pasaba por sus mentes?» (Eiot, 2009). Una película americana anterior sobre el con-

flicto con Japón, *Tora Tora Tora* de Richard Fleischer (1970), intentó también presentar diferentes puntos de vista, a diferencia de la más reciente –y más sesgada– película de Michael Bay *Pearl Harbor* (2001).

V

Para mostrar un caso de estudio final, mi propio primer plano histórico, he elegido una película del director húngaro Miklós Jancsó, *Csillagosok, katonak* (*Starry Ones, Soldiers*), estrenada en 1967 pero distribuida en el mundo anglófono bajo un nombre diferente, *The Red and the White*. Esta coproducción ruso-húngara se encargó para celebrar el 50 aniversario de 1917. Presenta algunas vívidas escenas de la guerra civil rusa, en la que muchos húngaros participaron del lado de la revolución.

Como en el caso de la anterior película de Jancsó, *The Round-Up* (*Szegénylegények*, 1965), con la que se ganó su reputación (al menos en Europa Occidental), hay un énfasis en los planos largos, como la secuencia inicial de unos jinetes galopando hacia nosotros en la distancia, el ataque a una columna de rojos por aviones enemigos (filmado desde arriba) o la dramática escena, casi al final, de un pequeño grupo de rojos marchando de modo suicida hacia un completo ejército blanco, cantando la *Marsellesa*. Sin embargo, estos planos largos se alternan con primeros planos de individuos o pequeños grupos, a menudo en espacios cerrados como un patio lleno de prisioneros o una casa utilizada como hospital para heridos de ambos bandos.

La película está rodada en el característico estilo lacónico de Jancsó, ya presente en *The Round-Up*. Se ha dicho que no le gustaba usar guión, sino que dejaba improvisar a los actores, pero que si estos decían más de unas pocas palabras él gritaba «¡Nada de filosofía!». En este sentido, el trabajo de Jancsó ofrece un caso extremo de película como medio autónomo, alejado de las novelas o relatos escritos, y empleado para mostrar más que para contar. Durante la mayor parte de *The Red and the White*, los soldados hablan, si lo hacen, con pequeñas frases como «¡por aquí!». Las excepciones a esta norma son convencionales: algunas canciones, la recitación del juramento hipocrático, o la condena a muerte de un oficial blanco antes de que sea fusilado por su propio bando por haber querido abusar de una mujer. Esta economía de palabras hace a veces difícil para los espectadores entender qué sucede. Creo que el director lo hizo así deliberadamente, para sugerir que en la guerra incluso

los participantes no entienden qué está pasando en la mayoría de ocasiones, por qué se les dan determinadas órdenes, etc. Es una mirada similar a la de Stendhal en *La Cartuja de Parma* (1839) y a la de Tolstoi en *Guerra y Paz*. Ambos escritores presentan caóticas batallas, al menos al nivel micro de los encuentros entre pequeños grupos de soldados que observa Fabrice en la primera, en el campo de Waterloo, y Pierre en la segunda, en Borondino.

Dado el tema principal de este texto, se podría pensar que he elegido un caso de estudio extraño. Jancsó se abstiene deliberadamente de presentar ningún punto de vista, al menos con las palabras. Los dos lados, rojo y blanco, han sido descritos a menudo como «indistinguibles». Permítaseme diferir. Rojos y blancos se distinguen por su apariencia y también por sus acciones. Los blancos llevan uniformes militares convencionales y actúan de un modo más formal y jerárquico. Los rojos son informales, más democráticos, y muestran más valor. Por otro lado, desde un punto de vista humanitario, poco es lo que distingue a ambos bandos. La similitud se subraya cuando blancos y rojos controlan sucesivamente el mismo hospital. Soldados de ambos bandos matan con facilidad. Algunos son humanos, pero otros son sádicos, y disfrutan y explotan el poder de las armas sobre los indefensos, tanto mujeres como hombres. Los rápidos giros de fortuna sugieren la inutilidad de la guerra. En este sentido la película minó su propósito oficial de celebrar la revolución y así, indudablemente, expresó Jancsó su propio punto de vista.

Traducción de Juan Gomis. Revisión de Mónica Bolufer

Bibliografía

ABULAFIA, David (2011), *The Great Sea: a human history of the Mediterranean*, London, Allen Lane, pp. XXV-XXVII.

AKUTAGAWA, Ryonosuke (1914), *Rashomon and Seventeen Other Stories*, English translation Harmondsworth, Penguin, 2004.

BRAUDEL, Fernand (1949), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin.

BURKE, Peter (2008), «The Invention of Micro-history», *Rivista di Storia Economica*, 24, 259-73.

BUSSY, Roger de Rabutin, Comte de (1696), *Mémoires*, Paris, Anisson, vol.3, p.28.

CHLADENIUS, Johann Martin (1752), *Algemeine Geschichtswissenschaft*, reprinted Vienna, Böhlau, 1985, pp.150ff.

COMMENT, Bernard (1993), *The Panorama*, English translation London, Reaktion Books, 1999.

ELIOT, Marc (2009), *Clint Eastwood, American Rebel*, London, Aurum, 319.

ELLIOTT, John H. (1973), «Mediterranean Mysteries», *New York Review of Books*, 3 May.

ENGLUND, Peter (2009), *The Beauty and the Sorrow: an intimate history of the first world war,* English translation London, Profile, 2011.

FERRO, Marc (1977), *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël.

FERRO, Marc (2011), *Autobiographie intellectuelle*, Paris, Perrin, p.28.

FRASER, Ronald (1979), *Blood of Spain: an oral history of the Spanish Civil War*, London, Allen Lane.

GALLAGHER, Tag (1998), *The Adventures of Roberto Rossellini*, New York, Da Capo Press, p.108.

GATTERER, Johann Christoph (1768), «Abhandlung vom Standort und Gesichtspunkt des Geschichtsschreibers», *Allgemeine Historische Bibliothek*, 2, pp.5, 7.

GITLIN, Todd (1987), *The Sixties: years of hope, days of rage*, New York, Bantam, preface.

GROSSMAN, Vasilii (1959), *Life and Fate*, English translation London, Harvill, 1995.

HEIDER, Karl G. (1988), «The Rashomon Effect», *American Anthropologist*, 90, pp. 73-81.

HERLIHY, David (1988) «Am I a Camera?», *American Historical Review*, 93, pp. 1186-1192.

JOHNSON, Richard et al. (eds., 1982), *Making Histories: studies in history-writing and politics*, Abingdon, Routledge.

ISHERWOOD, Christopher (1951), *I am a Camera. A play in three acts adapted by John Van Druten from the stories of Christopher Isherwood*, New York, Random House.

KEEGAN, John (1976), *The Face of Battle*, London, Jonathan Cape.

KOSELLECK, Reinhart (1979), *Futures Past*, English translation Cambridge MA, MIT Press, 1985, pp.137-40.

KRACAUER, Siegfried (1969), *History: the last things before the last*, New York, Oxford University Press, p.122.

LA MOTHE LE VAYER, François (1668), *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire*, Paris, Billaine.

ORWIN, Donna T. (2012), «The Awful Poetry of War: Tolstoy's Borodino», in Rick McPeak and Donna T. Orwin (eds.), *Tolstoy on War*, Ithaca, Cornell University Press, 126.

PHILLIPS, Mark S. (2013), *On Historical Distance*, New Haven, Yale University Press, p.x.

PHILLIPS, Mark S., Barbara CAINE and Julia A. THOMAS (eds. 2013), *Rethinking Historical Distance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

PROCTOR, Robert (2003), «A Cubist History: the department store in late 19th-century Paris», *Transactions of the Royal Historical Society*, 13, 227-36, at p. 234.

REARDON, Carol (1997), *Pickett's Charge in History and Memory*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp.1, 11.

REILL, Peter H. (1975), *The German Enlightenment and the Rise of Historicism*, Berkeley, University of California Press.

REVEL, Jacques (ed., 1996), *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Seuil, pp.87, 141.

ROSENSTONE, Robert A. (1995), *Visions of the Past: the challenge of film to our idea of history*, Cambridge MA, Harvard University Press.

RYAN, Cornelius (1959), *The Longest Day: June 6 1944*, London, Gollancz.

SHARPE, James (1991), «History from Below», in Peter Burke (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press.

THOMAS, Hugh (1961), *The Spanish Civil War*, 3rd edn, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. xvi.

TOLSTOY, Lev (1869), *War and Peace*, English translation Oxford, Oxford University Press, 1991, Book 3, part 1, chapter 1.

VOLTAIRE, François Arouet de (1769), *Le pyrrhonisme de l'histoire*, reprinted Paris, Nabu Press, 2012, chapters 17, 54.

Filmografía

Csillagosok, katonák (1967), dirigida por Miklós Jancsó, Hungary/Russia, Mafilm/Mosfilm.

Flags of Our Fathers (2006), dirigida por Clint Eastwood, USA

Letters from Iwo Jima (2006) dirigida por Clint Eastwood, USA, Malpaso.

Muriel (1963), dirigida por Alain Resnais, France, Argos/Alpha/Eclair.

Paisà (1946), dirigida por Roberto Rossellini, Italy, Organization Films International.

Pearl Harbor (2001), dirigida por Michael Bay, USA, Panavision/Buena Vista/Touchstone.

Rashomon (1950), dirigida por Akira Kurosawa, Japan, Daiei Productions.

Saving Private Ryan (1998), dirigida por Steven Spielberg, USA, Paramount/Amblin/Mutual.

The Civil War (1990), dirigida por Ken Burns, United States,

The Third Man (1949), dirigida por Carol Reed, Britain, British Lion Films.

Tora, Tora, Tora! (1970), dirigida por Richard Fleischer and Kinji Fukasaku, USA, Panavision.

Play It Again Sam: otra vez con la Historia y el cine

James Amelang
Universidad Autónoma de Madrid

Como muchos otros historiadores, yo hablo mucho sobre historia y cine. Lo hago a menudo con mis estudiantes, y de diversos modos. Por ejemplo, en la asignatura de Introducción a la Historia que imparto desde hace unos años, siempre dedico una clase práctica a la cuestión de las diferencias entre las representaciones del pasado que ofrecen el cine o la televisión y las de los historiadores académicos. Suelo comenzar preguntando si, como especialista en la historia de la España moderna, debería tomar *Águila Roja* como amigo o enemigo. Lo cierto es que esta pregunta tonta rompe el hielo y nos permite hablar sobre la relación entre el cine o la televisión y la historia, y sobre la cuestión más concreta de si incluso una película mediocre sobre el pasado o, todavía más, falsa, nos puede ayudar a entender la historia (volveré sobre esta cuestión de la mediocridad más adelante).

Se puede elegir algo mejor que *Águila Roja*, claro. En mi opinión, la mejor opción para un modernista como yo es centrarse en *El regreso de Martin Guerre*. Es una elección ideal, entre otras cosas porque me permite emplear tres fuentes distintas. En primer lugar, una interesante y atractiva película, dirigida por Daniel Vigne en 1982, y protagonizada por dos buenos y carismáticos actores como Gérard Depardieu y Nathalie Baye. En segundo lugar, un conocido estudio histórico de Natalie Zemon Davis, que escribió teniendo la película en mente, tras haber participado en ella como asesora y como extra. Y, en tercer lugar, una serie de observaciones críticas posteriores de Davis. En ellas se muestra como una historiadora que ha pensado mucho sobre la cuestión de las relaciones entre historia y cine; de hecho, ha publicado un libro sobre el tema, *Slaves on Screen*, que ha sido traducido al español recientemente (Davis, 2000; Davis, 2012; Benson, 1983; Davis, 1988). He descubierto que, juntando estos tres elementos, se crea una tormenta perfecta que estimula buenas preguntas –y también respuestas– de los estudiantes. Por otra parte, supongo que los historiadores de otros periodos pueden encontrar sin di-

ficultad combinaciones parecidas, o cruces entre películas y textos con los que trabajar.

Dicho esto, debo confesar que nunca he escrito sobre el tema del cine. De hecho, esta es la primera vez en la que hablo de historia y cine en un medio académico. Mi única cualificación para hacerlo es que soy un forofo del cine, lo que significa que aunque no soy un experto, he visto muchas películas. Me atrevería incluso a decir que muchos, si no todos los historiadores, son forofos del cine. Esto era ciertamente así en el caso de uno de los mejores historiadores del siglo XX, Marc Bloch. Este prestó mucha atención al cine a lo largo de su carrera académica, e incluso lo menciona frecuentemente en sus escritos, a menudo recurriendo a él como una metáfora especialmente reveladora. Por ejemplo, cuando trata de explicar su famoso «método regresivo» –la técnica de aproximarse a un problema histórico desde el presente, avanzando hacia el pasado, como hizo en su muy original obra sobre la historia rural francesa– lo hace así: «lo que el pasado reciente ofrece parece más bien el final del rollo de una película que nosotros debemos tratar de desenrollar, aceptando los vacíos que sin duda existirán» (Bloch, 1966). En textos menos académicos, como el diario que escribió en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, compara sus recuerdos de un día especialmente dramático en el frente como «pobremente articulados, una serie discontinua de imágenes, vívidas en sí mismas pero mal articuladas, como el rollo de una película que mostrara aquí y allí grandes vacíos y la inversión no intencionada de algunas escenas» (Bloch, 1988). Sobre todo, Bloch se refiere varias veces al cine como un símil de la propia historia en su último (e inacabado) libro, *El oficio del historiador*, como cuando escribe que «es el cambio lo que el historiador trata de comprender. Pero en la película que examina, solo la última imagen se conserva con claridad. Para reconstruir los borrosos rasgos del resto, le incumbe primero a él desenrollar el carrete en el sentido opuesto a aquel en el que fueron tomadas las escenas» –una frase reveladora, incluso conmovedora, si consideramos las dramáticas circunstancias en las que fue escrito este texto (Bloch, 1953).

Quisiera llamar la atención sobre otra frase de ese trabajo que me sirve como verdadero punto de partida para estas páginas. Me refiero a cuando Bloch afirma que está convencido de que «los lectores de Alejandro Dumas pueden perfectamente ser potenciales historiadores a los que solo les falta la preparación para encontrar el placer más puro y, a mi entender, más apasionante de la verdadera investigación». Subrayo estas

palabras porque me gustaría abordar la relación entre el historiador y una específica categoría de películas, cuya inspiración deriva de las novelas de Dumas y otros escritores como él: las películas de espadachines.

Suelen ser «malas» películas, en el sentido de que son simples y no retan al espectador en términos de argumento, mensaje y demás. En otras palabras, son lo que se tacha de «puro entretenimiento», dotadas, como mucho, de una estética y ambiciones intelectuales mediocres. Dicho esto, pienso que hay un cierto grado de variedad entre ellas en términos de calidad. Sí, la mayoría son malas. La mayoría –la vasta mayoría, de hecho– son más bien para olvidar, y difíciles de distinguir unas de otras. Algunas, sin embargo, alcanzan un mínimo nivel, lo que George Orwell llamó en un famoso ensayo sobre la poesía de Rudyard Kipling la «mala buena» literatura. A lo que Orwell alude es a la poesía que es vulgar y sentimental pero que tiene una fuerza subyacente suficiente para resultar eficaz y conmover al lector (u oyente). En su opinión, este modo de escribir apela a un «gusto que otros comparten sin ser lo suficientemente honestos para reconocerlo», en la forma de un «pensamiento vulgar expresado vigorosamente» (Orwell, 1946). Creo que, al tratar de películas como las de espadachines, la noción de «malo bueno» es útil, especialmente cuando se resta importancia a la cuestión del gusto –en lo que a mí respecta, cada cual tiene su propia opinión sobre el valor y la emoción– y nos centramos en cambio en la efectividad al construir una imagen del pasado. En honor a la verdad, algunas películas de espadachines hacen bien esto último.

Mi estudio, rápido e impresionista, sobre el género, presenta tres familias temáticas principales, cada una vinculada a la específica identidad histórica de sus protagonistas[1].

1. Las primeras películas de espadachines a destacar son las protagonizadas por los personajes más famosos de Dumas, los Mosqueteros. Por razones que no llego a alcanzar, los franceses han producido un número reducido de grandes películas sobre sus propios héroes nacionales. La mayoría de las clásicas fueron norteamericanas y británicas desde el principio, comenzando en los tempranos años 20 en

1 Confieso alegremente que los datos cinematográficos sobre los que se apoyan las siguientes páginas proceden en gran medida de Wikipedia y de mi página web preferida sobre cine, Film Affinity (www.filmaffinity.com) –último acceso el 14 de junio de 2014–.

Hollywood, con Douglas Fairbanks como D'Artagnan. Los *remakes* siguieron saliendo con regularidad, destacando los dirigidos por Rowland Lee (1935), George Sidney (1948, con un inolvidable Vincent Price como Cardenal Richelieu), Richard Lester (1973), y la muy vista pero no tan clásica versión de Disney de 1993. Los Mosqueteros aparecieron también en otras historias paralelas de Dumas, siendo la más notable *El Hombre de la Máscara de Hierro*. Quizá la más famosa de estas fue la versión de 1998, con Leonardo DiCaprio como Luis XIV y su hermano gemelo, Gabriel Byrne como D'Artagnan y John Malkovich, Gérard Depardieu y Jeremy Irons como los tres Mosqueteros[2].

2. El noble que se disfraza para defender a los pobres y oprimidos –a veces ocultando tanto su masculinidad como su estatus, como en el caso del Zorro o de la Pimpinela Escarlata– es un personaje clásico de las películas de espadachines[3]. De todos ellos, no hay ninguno más famoso o al menos de mayor presencia cinematográfica que Robin Hood. Figura más mítica que histórica, el famoso noble forajido ha tenido una importante presencia en la cultura popular británica desde la Baja Edad Media[4]. Y así como los Mosqueteros son ineludiblemente franceses, Robin Hood es inconfundiblemente inglés. De este modo, todas sus apariciones en la pantalla han contado con actores ingleses o «casi ingleses»: estos últimos incluyen a Errol

2 Personalmente, mi favorita es una versión anterior mucho menos conocida, una película inglesa para la televisión de los años 70 protagonizada por Richard Chamberlain y Jenny Agutter, con unas interpretaciones memorables de Ralph Richardson y Patrick McGooghan como Colbert y Fouquet.

3 El Zorro es lo suficientemente conocido como para no requerir ninguna introducción, aunque los jóvenes probablemente piensen en él más como Antonio Banderas que como Tyrone Power (*El signo del Zorro*, 1940, dirigida por Rouben Mamoulian), y mucho menos que como Guy Madison en la serie televisiva de Disney de los años 50. La Pimpinela Escarlata es, sin embargo, otra historia. Este es el apodo usado por un lord inglés que salvó de la guillotina a aristócratas franceses durante la Revolución, en una novela homónima escrita por la baronesa [Emma] Orczy y publicada en 1905. Leslie Howard interpretó al protagonista no solo en la más famosa versión de esta historia llevada al cine (la dirigida en 1934 por Harold Young y producida por Alexander Korda), sino también en su reencarnación como *Pimpinela Smith*, un profesor de arqueología aparentemente anodino que ayuda a escapar a los prisioneros en campos de concentración alemanes (1941, dirigida por el propio Howard).

4 Escribo «británica» con toda la intención: los primeros textos en mencionar a Robin Hood son escoceses (HOLT, 1982; HILL, 1996).

Flynn, protagonista de la versión más influyente, *Las aventuras de Robin Hood* (1938), que era australiano de nacimiento. Asimismo, Douglas Fairbanks en 1922 (en la primera importante adaptación al cine) y Kevin Costner en 1991 son las excepciones americanas que confirman la regla inglesa.

3. Finalmente, están las películas de piratas. Me centraré en las estrenadas durante la edad dorada del género, aproximadamente entre finales de los años 30 y finales de los 50 (la reciente saga de *Piratas del Caribe* ha sido un éxito de taquilla, pero me atrevo a afirmar que está más cerca del género fantástico o de terror que sus clásicas predecesoras corsarias, y por tanto la dejaré felizmente al margen).

Lo que une a estos tres subgéneros es, primero y literalmente, la espada. La utilización de esta arma las ubica en un tiempo concreto, el pasado situado entre la Edad Media y el siglo XIX. Es cierto que, anteriormente, los griegos, troyanos, gladiadores y otros usaban espadas. Pero sus películas no pueden ser confundidas con las de espadachines por dos razones. La primera es técnica: la lucha de espadas más impresionante desde el punto de vista cinematográfico es la del estoque, cuyo mayor nivel técnico y, sobre todo, atractivo visual se basa en la velocidad y destreza, y no en la fuerza bruta que predomina en los combates de períodos anteriores. La segunda razón es ideológica (y aquí es donde las películas de espadachines comienzan a ponerse más interesantes): los individuos que usan estas ligeras espadas –y que son casi siempre hombres, con excepciones como Jean Peters y Maureen O'Hara– son hombres *libres*. A diferencia de los gladiadores, su principal meta y, de hecho, su misión simbólica, es la defensa de la libertad. La libertad, en este sentido, puede ser individual, pero también implica a menudo la defensa de la libertad y el bienestar de una comunidad más amplia, como los campesinos escondidos en el Bosque de Sherwood en el caso de Robin Hood, o toda la nación francesa que los Mosqueteros se esfuerzan por defender. Y no es accidental que sea precisamente esta cuestión del interés lo que distingue a un buen y a un mal pirata: el malo piensa únicamente en sí mismo y su tesoro, su ron, sus cautivas, etc. El bueno –a veces tras dudas o extravíos, cierto– muestra sus verdaderos y más brillantes colores al elegir defender algo más allá de sí mismo, casi siempre su país.

Las películas de espadachines comparten, al menos, otros dos rasgos generales. Uno es el dinamismo de la aventura y su ubicación en un mundo muy distinto al del espectador. Esta distancia no procede tan solo

de estar localizadas en el pasado. Sus contextos son también geográfica y culturalmente exóticos, yendo desde la corte de Luis XIV hasta el Caribe español. El otro es su carácter melodramático, que se traduce en una estructuración en torno a la simple oposición entre el bien y el mal, y en el invariable triunfo final del primero. Estos opuestos se construyen, con frecuencia, en términos nacionales. En el subgénero más multinacional –las películas de Hollywood del mar Caribe– los buenos son generalmente los ingleses. Los malos, sin embargo, son siempre españoles (solo conozco una excepción a esta regla, *El Halcón Dorado* [1952], en la que el héroe, francés –pero redimido de ese fallo por tener una novia inglesa–, ignora que en realidad es el hijo ilegítimo de su peor enemigo, el comandante español Don Luis del Toro, que al final resulta no ser un mal tipo). Esta regla de hierro de la villanía española en Hollywood procede directamente de la Leyenda Negra. Por un lado, los españoles son representados como malhechores innatos, por su crueldad y fanatismo (aunque es de notar que, si bien la Inquisición se nombra ocasionalmente, casi siempre la industria americana evita mencionarla, sin duda a causa de la fuerte presión que la Iglesia católica ejercía sobre la taquilla en los años 30). Por otro lado, los españoles son sinónimo de negligencia e ineptitud. Así, siempre es fácil capturar un barco español: los piratas solo tienen que esperar hasta la noche, nadar silenciosamente hacia él y abordarlo, frente a una tripulación invariablemente distraída en beber vino, cantar y tocar la guitarra. (Nótese que los franceses están a mitad camino aquí, entre los ingleses y los españoles: pueden ser aliados aceptables, pero en general sus genes latinos no los hacen particularmente fiables o útiles).

La estructura de buenos contra malos se complica un poco cuando están implicados los Mosqueteros. Por supuesto, son un dechado de virtudes y forman un grupo compacto a pesar de su diversidad de caracteres y orígenes (Athos es un aristócrata caído en desgracia por un matrimonio desastroso, Porthos un patoso pero generoso arribista, Aramis un cortés y ambicioso clérigo con escaso interés por el lado espiritual de la vida, y D'Artagnan es un ingenuo aunque diestro paleto de campo cuya valentía, lealtad y habilidad con la espada impresiona a los otros desde el principio). Los Mosqueteros también se enfrentan a un definido grupo de enemigos, los Guardias del Cardenal. Estos son leales a Richelieu y no al rey, a quien los Mosqueteros sirven. Nunca se cuestiona que el rey sea la legítima autoridad, incluso cuando demuestra ser débil y, en consecuencia, manipulado con demasiada frecuencia por su primer ministro,

inteligente y sin escrúpulos. Lo que hace que esta oposición sea menos maniquea es la representación de Richelieu. A menudo ésta es ambigua, y algunas versiones lo presentan positivamente, como cuando Charlton Heston perdona magnánimamente y promociona a Michael York (D'Artagnan) al final de la película de Lester.

Esta desviación parcial de la norma melodramática nos lleva al terreno de las características más específicas de las películas de espadachines, especialmente aquellas que varían de una a otra. Y aquí es donde comenzamos a vislumbrar más claramente cómo algunas de ellas se elevan por encima de la norma para convertirse en «buenas malas» películas. Esto se ve más fácilmente en el caso del pequeño número de películas que nos sorprende abordando problemas relativamente serios, normalmente lanzando mensajes discretos y a menudo escondidos (y afirmo esto sabiendo que la mayoría de cinéfilos no esperan en absoluto ningún mensaje de las películas de espadachines). En este punto, lo más útil es distinguir entre los mensajes deliberados y accidentales que se presentan en este puñado de trabajos, y que descubren mayores y a veces no intencionados niveles de complejidad[5].

Uno de los ejemplos más claros de mensaje deliberado e intencionado es el comentario político directo que impregna *El Halcón del mar*, película inglesa estrenada en 1940, con la Segunda Guerra Mundial ya en marcha. El argumento se puede resumir rápidamente. Se desarrolla en 1580: el héroe, el capitán Geoffrey Thorpe (una versión libre de Sir Francis Drake, y representado por Errol Flynn), es el líder de un grupo de corsarios ingleses llamado los «Halcones del Mar». Son los únicos defensores de Inglaterra frente a los poderosos españoles, quienes planean invadir a sus vecinos del norte, aunque disimulan sus malas intenciones. Thorpe intenta convencer a la reina Isabel (Flora Robson) para aumentar el gasto en defensa y preparar especialmente a la armada, pero ella duda, en parte porque escucha los consejos del traidor Lord Wolfingham (Henry Daniell), que está secretamente a sueldo de España. Sobrevienen muchas aventuras,

5 Las siguientes observaciones se apoyan en la obra de Robert Warshow *The Immediate Experience*, un trabajo clásico de crítica de cine publicado originalmente en 1962, que defiende célebremente que los westerns y las películas de gangsters deberían ser tomadas en serio por sus temas y motivos subyacentes. Mi aproximación a las películas de espadachines se ciñe estrictamente al plano ideológico, pero me sentiría encantado si algún lector encuentra en ella un eco de la argumentación de Warshow.

no solo en el Canal de la Mancha sino también (¿dónde si no?) en el Caribe. Entretanto, Thorpe se enamora de una muchacha medio española, medio inglesa (Brenda Marshall), que es la nieta del falaz –¿qué si no?– embajador español «Don Álvarez» (Claude Rains), a quien Felipe II envía a Londres para adormecer a los ingleses en la complacencia. Cerca del final, Thorpe vence en duelo a Wolfingham en una escena que copia la lucha de espadachines más famosa de todos los tiempos, la que había enfrentado a Flynn y a Basil Rathbone en *Las aventuras de Robin Hood*, realizada por el mismo director solo dos años antes. La escena final termina con un discurso de Isabel prometiendo gastar más en defensa para proteger Inglaterra contra la invasión masiva que, ahora lo sabe, va a tener lugar. Advierte a sus súbditos que no solo es su libertad la que está en juego. Como último bastión contra la tiranía, la libertad de toda la humanidad depende de la resistencia de Inglaterra. De ahí su resonante afirmación de que «la tierra pertenece no a un solo hombre, sino a todos los hombres».

Vista en su contexto original, *El Halcón del mar* es mucho más una película sobre la determinación de Churchill para luchar contra Hitler en 1940, que sobre la amenaza de la Armada en 1588 (lo que explica al menos una singularidad que todavía se da en el DVD español: en la versión de la película que circulaba en la España de Franco, el doblaje desaparecía repentinamente en la escena final, y los desconcertados espectadores españoles se encontraban escuchando a Isabel hablando en inglés, ¡y sin ayuda de ningún subtítulo!). *El Halcón del mar* también parece marcar un cambio de rumbo a nivel ideológico por parte de su director, Michael Curtiz. Su anterior (1940) película de Robin Hood –protagonizada por el mismo Errol Fynn– incluía una breve (y favorable) alusión a la política de apaciguamiento del gobierno de Chamberlain: cuando Robin Hood escolta al rey Ricardo Corazón de León (aún disfrazado) por el bosque de Sherwood, le reprende sin saberlo por haber marchado a una empresa extranjera como las Cruzadas en lugar de haber permanecido en la tierra a la que pertenece[6]. Muchos factores pueden haber contribuido al giro de Curtiz y *El Halcón del mar* en la dirección opuesta a este guiño hacia el aislamiento. Posiblemente uno fue la contratación de Howard Koch como uno de sus guionistas. Hombre de izquierdas de Nueva York, Koch

6 Otro vínculo entre ambas películas es su muy conmovedora banda sonora. Erich Wolfgang Korngold, un judío (¡wagneriano!) de Viena refugiado, compuso sus partituras. Ambas fueron nominadas al óscar a la Mejor Banda Sonora, y *Las aventuras de Robin Hood* lo ganó, de hecho, en 1938.

había trabajado con Orson Welles en el guión del famoso programa de radio *La guerra de los mundos*. Él y Curtiz continuarían colaborando en el futuro, especialmente en *Casablanca* (1942), por la que ambos ganaron sendos óscars (y de la que yo he tomado prestado el título de este texto). Volvieron a colaborar en otro trabajo menos conocido, *Misión en Moscú* (1943), indudablemente la película más pro-soviética y pro-estalinista hecha nunca en los Estados Unidos (cierto es que no hay mucha rivalidad al respecto). El trabajo le costó a Koch la enemistad de la derecha americana y contribuyó a que fuera incluido en 1951 en la llamada «lista negra» de izquierdistas a quienes se prohibía trabajar en Hollywood.

Como ejemplo de mensaje inadvertido y accidental sobre asuntos importantes podemos volver a la cuestión de la libertad mencionada antes. Es interesante reflexionar sobre el tratamiento de la esclavitud en una película de espadachines previa pero muy próxima a las anteriores. Como *Robin Hood* y *El Halcón del mar*, *El capitán Blood* (1935) fue dirigida por Curtiz, quien contó con Errol Flynn en el papel protagonista. Basada en una novela de aventuras de Rafael Sabatini, su guión fue escrito por Casey Robinson, un habitual de Hollywood muy prolífico, que también colaboró más tarde en el guión de *Casablanca*. El protagonista, un médico irlandés llamado Peter Blood, se había involucrado junto con unos amigos en la última gran revuelta contra la dinastía Estuardo, la llamada rebelión Monmouth de 1685. Después de que su sentencia a muerte fuera conmutada por trabajos forzados en el Caribe, a la llegada él y sus compañeros de cautiverio fueron vendidos para trabajar en una plantación local. Su identidad como esclavos es importante para el desarrollo de la trama, que se centra en el surgimiento del romance entre el doctor y la hija del propietario de la plantación, quien de una manera accidental lo adquiere como su propiedad[7]. El esclavo logra escapar y el Dr. Blood se convierte en el notorio (pero caballeroso) pirata Capitán Blood, quien finalmente vuelve las tornas tomando cautiva a su amada (después de rescatarla de un destino peor que la muerte a manos de un majadero francés). No es necesario decir que todo acaba bien, pues al final la innata lealtad de Blood le hace volver atrás para defender a Inglaterra frente a –una vez más– los invasores españoles.

7 Esta fue interpretada por Olivia de Havilland, quien actuó como pareja de Flynn en una serie de películas de gran éxito a finales de los años 30.

El giro inesperado en la historia es el hecho de que se desarrolla en la colonia inglesa de Jamaica, es decir, la piedra angular de la expansiva economía británica de plantaciones en el Caribe, cuyo funcionamiento dependía directamente de la explotación masiva de esclavos importados de África. La amarga protesta de Blood y sus compañeros contra su reducción a la condición de esclavos no incluye a las personas de color. Al contrario, la amargura procede –implícitamente, por supuesto– del convencimiento de que la esclavitud es injusta porque sus víctimas son ingleses libres, esto es, hombres blancos. Como es de esperar, la libertad inglesa se presenta como un hilo conductor en otras películas de espadachines protagonizadas por Flynn. Un claro signo de la opresión del villano príncipe Juan en *Las aventuras de Robin Hood* es el reclutamiento de sajones libres como trabajadores forzosos, mientras que en *El halcón del mar*, una diferencia crucial entre los españoles y los ingleses es que los primeros necesitan esclavos para remar en sus galeras, mientras que los barcos ingleses son galeones más ligeros que no requieren de la fuerza esclava (no por casualidad, el capitán Thorpe y su tripulación son forzados a remar en una galera durante su breve cautiverio a manos de los alevosos españoles). Así pues, si bien estas películas hablan en favor de la libertad y en contra de la esclavitud, esto solo se aplica a los blancos. Su mensaje explícito es que la esclavitud es mala; implícitamente, sugieren que esto solo es así cuando afecta a la gente equivocada.

Termino estas breves reflexiones volviendo a la cuestión de lo que pueden enseñar las mediocres, o «malas buenas», películas. En primer lugar, sugiero que se puede encontrar en muchas de ellas el mismo complejo juego de influencias sobre la representación y comprensión del pasado que hallamos en películas de mayor calidad. En segundo lugar, está el igualmente obvio punto de que en estas películas la historia que más nos afecta procede de la narración visual y discursiva. Es decir, lo que nos conmueve más como espectadores es la historia entendida menos como una ocasión para decorados coloridos y más como un relato –en este caso, un relato acerca del pasado–. Y, finalmente, lo que es cierto a la postre es el cliché más manido de los estudios de cine: que, en las películas, la historia que más se aprende es aquella del momento histórico en que se rodaron, y no la que pretenden narrar (yo añadiría que esto es especialmente verdad con las películas hechas en períodos de altos niveles de movilización y confrontación ideológica).

Me atrevería a afirmar que precisamente por la vitalidad de sus tramas y personajes, la mayoría de las buenas malas películas de espadachines han sido hechas más de una vez. De hecho, ha habido al menos 30 versiones tan solo de *Los tres Mosqueteros* desde la primera en 1903, con la más reciente salida hace apenas un año. No es necesario decir que sería interesante seguir de cerca su evolución en el tiempo, en relación a lo dicho acerca de sus explícitos e implícitos mensajes.

Una última observación sobre las películas históricas. Al final, la distinción más importante entre el medio cinematográfico y la forma de conocimiento conocida como historia, es que la película cuenta un relato como un relato, esto es, como una narración que puede ser verdadera o falsa. La historia, sin embargo, es una disciplina que trata de contar o narrar solo lo que es verdad acerca del pasado o, por usar la famosa frase de Ranke, «lo que realmente ocurrió». La mayor parte del pasado que aparece en las películas históricas se revela fácilmente como una leyenda, es decir, como un relato sobre el pasado, no como la verdad literal. Pero, como cualquier lector de Homero sabe, un relato o leyenda sobre el pasado contiene no solo información, sino también cierto nivel de reflexión sobre los hechos ocurridos tiempo atrás. E, incluso cuando estas historias no parecen reales, cuando son auténticas leyendas, podemos como espectadores aprender algo sobre el pasado, gracias a su poder de evocación, reconstrucción, etc.

Esto mismo es cierto en la frase «Play it Again Sam». Quien haya visto *Casablanca* podrá recordar que Ingrid Bergman nunca pronuncia exactamente estas palabras. Lo que ella dice es «play it once, Sam, for old time's sake… play it Sam, play 'As Time Goes By'». En otras palabras, «Play it Again Sam» es una leyenda, un dicho mal recordado sobre la película que ha remplazado en gran medida a las palabras originales gracias al éxito de la deliciosa película del mismo nombre (1972), protagonizada y escrita por Woody Allen. En términos históricos, nunca existió. Pero es una frase que conlleva una poderosa imagen del pasado. Y este es el poder que esgrime el cine –no solo las buenas películas, sino también las buenas malas (e incluso quizás algunas de las malas malas)– cuando mira atrás, hacia la historia.

Traducción de Juan Gomis. Revisión de Mónica Bolufer

Bibliografía

BENSON, Ed (sept. 1983), «Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers: An Interview with Natalie Zemon Davis», *Film and History*, vol. 13, pp. 49-65.

BLOCH, Marc (1953), *The Historian's Craft*, introducción de Joseph R. Strayer, trad. Peter Putnam, Nueva York, Vintage, pp. 46 (nota 5) y 8 (nota 6).

BLOCH, Marc (1966), *French Rural History: An Essay on its Basic Characteristics*, introducción de Bryce Lyon, prefacio de Lucien Febvre, trad. Janet Sondheimer, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, p. xxx.

BLOCH, Marc (1988), *Memoirs of War, 1914-1915*, introducción/trad. Carole Fink, Cambridge, Cambridge University Press, p. 89.

DAVIS, Natalie Z. (1988), «"Any Resemblance to Persons Living or Dead": Film and the Challenge to Authenticity», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8, 3, pp. 269-283.

DAVIS, Natalie Z. (2000), *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Toronto, Vintage Canada.

DAVIS, Natalie Z. (2012), *Esclavos en la pantalla. Filme y visión histórica*, trad. María Teresa Ortega, La Havana, Ediciones ICAIC.

HILL, Christopher (1996), *Liberty Against Law: Some Seventeenth-Century Controversies*, Londres, Allen Lane, pp. 71-110.

HOLT, J.C. (1982), *Robin Hood*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

ORWELL, George (1946), «Rudyard Kipling», en su *Dickens, Dali & Others: Studies in Popular Culture*, Nueva York, Reynal & Hitchcock, pp. 140-160 (citas en pp. 158-159).

WARSHOW, Robert (1962), *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, introducción de Lionel Trilling, Garden City NJ, Doubleday.

Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales

Julio Montero Díaz
Universidad Internacional de La Rioja

La historia se ha entendido de maneras muy distintas a lo largo de los tiempos. Por lo que se refiere a sus formatos de presentación, se ha ofrecido mediante discursos orales, discursos escritos y discursos audiovisuales. Lo primero fue lo oral. Desde que se difundió la escritura convivieron los relatos orales y los escritos, aunque con el paso del tiempo los relatos históricos –manuscritos primero e impresos después– acorralaron a la historia oral y la redujeron a la condición de mito o de fábula, o empujaron a las escasas «narraciones» visuales a la mera conmemoración[1]. Hoy comparten espacio cultural los tres. De momento, especialmente en España, la historia escrita –en realidad impresa y normalmente ilustrada– se mantiene como baluarte de la «verdadera historia» y tras convertir en fábula el relato oral, califica ahora de ficción o entretenimiento la que pretende aflorar como relato audiovisual. Pero esta consideración histórica acerca del formato de presentación de la historia manifiesta que los diversos modos de comunicarse no suelen ser excluyentes, sino que conviven. Los emergentes aprovechan inicialmente los recursos narrativos del anterior. Sin embargo, no pasa mucho tiempo –dentro de la escala cronológica de cada época– hasta que el antiguo procura adaptarse a las novedades que han hecho triunfar al nuevo. En general los nuevos medios no aniquilan los anteriores: en parte los rescatan, si bien limitan sus efectos, su uso e incluso su sentido. Aunque no sea lo más importante en este caso, no carece de interés el acertar con el momento del proceso en que nos encontramos, porque tiene consecuencias. No es lo mismo pensar que el discurso histórico audiovisual es una contradicción –y que, por lo tanto, no existe el proceso que antes se ha mencionado– o que las producciones históricas audiovisuales han conseguido un cierto status cultural y que avanzamos hacia su predo-

1 Eso ocurrió, por ejemplo, con la Columna Trajana.

minio en un futuro más o menos cercano. En este caso cabría elucubrar sobre las fórmulas de síntesis entre la actual historia escrita y la audiovisual que acabarán siendo habituales entre académicos del futuro.

La cuestión radical que hoy quiero traer aquí –a un foro compuesto predominante de historiadores– es si existe la posibilidad de escribir la historia tal como la concebimos –explicación racional del pasado– mediante relatos audiovisuales. Y si esa tarea resultara imposible, ¿cuál sería la alternativa en la ya actual sociedad audiovisual de nuestros días? Estas dudas sobre el futuro parten de una triple premisa. Primero, en una sociedad, en la que lo audiovisual tiene un protagonismo cultural indudable, no se puede prescindir de este soporte para presentar la historia. Segundo, tampoco la historia es prescindible en la cultura occidental. Y tercero, conviene recordar que nuestra memoria, la de cada quien, está compuesta fundamentalmente de imágenes construidas. Indudablemente esto me sitúa en la línea de aceptación de la «historia audiovisual» como posibilidad.

Dejo fuera de este debate otros temas de interés grande en las amplias relaciones entre la historia y el cine. También los límites de tiempo de lo que fue primero una conferencia, y de extensión de este artículo, exigen igualmente acotar el campo del audiovisual histórico, que hoy es inabarcable en sentido estricto. Me centraré en las producciones cinematográficas de ficción y en las de carácter documental. Desde luego la televisión ha añadido otros formatos históricos audiovisuales: series de ficción –semanales y diarias– y series documentales, debates, concursos, *realities* y otras producciones en continua innovación que mezclan, en grado y formas muy distintos, enfoques realistas y de ficción que nunca se dan –ni se han dado– de manera pura[2]. A ello hay que añadir un amplio número de videojuegos –en constante crecimiento– que se presentan, o pueden considerarse, como parte del discurso histórico popular[3]. Me centraré, por tanto, en los productos audiovisuales clásicos: la ficción

2 No quiero dejar pasar esta oportunidad para subrayar que todos los formatos televisivos son y han sido híbridos. La hibridación es un punto de partida en televisión, no una característica sorprendente e inhabitual de un programa que sirva para definirlo. Por otra parte, en lo que se refiere a innovación de formatos para presentar la historia hay que subrayar la preeminencia de la televisión sobre el cine.

3 La amplitud de la bibliografía sobre historia y videojuegos puede sorprender a un historiador español. Puede verse la que cita al final de cada aportación el último libro que he manejado sobre este aspecto (Kappel y Elliott, 2013).

y el documental, en sus versiones cinematográficas y televisivas, que tengan la intención eficaz de presentar un relato histórico, una explicación sobre hechos y procesos del pasado.

La respuesta radical frente a la posibilidad de que el cine presente la historia es negativa. Quizá el autor de mayor talla en el común mundo de la historia y del cine (Pierre Sorlin) se decanta por el no[4]. Las producciones cinematográficas reales y concretas que han abordado procesos históricos carecen de rigor, mezclan ficción con realidad, la solución de los problemas que se presentan se realiza mediante tramas amorosas, que además descansan sobre personajes que no existieron, los actores ofrecen una visión deformada de los personajes que representan (en ademanes, vestido y habla, además de apostura física). En definitiva, las llamadas películas históricas tendrían tantas limitaciones en su producción para hacerlas rentables que deberían (y así lo hacen habitualmente) olvidarse del rigor histórico. Estas críticas se ajustan a la realidad. De hecho, los cineastas desprecian lo histórico como elemento de atracción de público. Piensan –o han pensado hasta ahora– que la referencia a la historia no mejoraba las posibilidades de explotación de un filme, consideran que lo audiovisual histórico no vende[5].

Las respuestas que se sitúan en la línea de admitir esa posibilidad (que quepa un cine histórico, como historia a todos los efectos) suelen matizar mucho. Por ejemplo, para Natalie Zemon Davis[6] el cine histórico de ficción puede aportar una representación viva y eficaz de la historia, en especial de las realidades cotidianas en que transcurre la acción. Frente a la historia escrita, más abstracta, las películas ofrecerían buenas posibilidades para representar la microhistoria. Desde luego eso no ocurre con mucha frecuencia (Davis, 2000).

La respuesta más decidida a favor de la posibilidad de ofrecer un relato histórico mediante las películas es de Robert Rosenstone. Su bio-

4 Aunque reconoce algunas excepciones, por ejemplo en el capítulo dedicado a *Octubre* (Eisenstein) en *The film in history: restaging the past*.

5 Montero (2009) muestra cómo los *taglines* de las películas históricas eluden repetidamente a lo largo del tiempo (desde *El nacimiento de una nación* –D. W. Griffith, 1915– hasta *Black Hawk derribado* –Ridley Scott, 2001–) las referencias al contenido histórico del film.

6 Merece la pena destacar que colaboró con los realizadores de *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982), una adaptación cinematográfica de su estudio con el mismo título.

grafía académica constituye una línea paralela a la progresiva aceptación del formato audiovisual como adecuado para presentar un discurso histórico con las mismas consecuencias que los realizados en papel impreso. Comenzó con el reconocimiento de que podría darse esa posibilidad, aunque presentase bastantes dificultades prácticas. Luego ha pasado a defender que es preciso aceptar las características específicas del lenguaje audiovisual para situarlo en igualdad de condiciones con la historia escrita[7]. Dicho de otro modo, para Rosenstone no hay dudas sobre la legitimidad del discurso histórico audiovisual, lo que se plantea es si la única historia posible es la escrita.

Esto centra la discusión, pero exige un doble esfuerzo a los historiadores, y utilizo deliberadamente el término historiador de manera ambigua, ya que engloba tanto a los autores académicos de libros de historia como a los cineastas que producen películas –de ficción o documentales– con intencionalidad histórica. Esta ambigüedad inicial es en realidad otro modo de ver el mismo problema que se planteaba al principio, porque si cabe un discurso histórico audiovisual, se ha de aceptar la posibilidad de que un cineasta sea historiador. Sin embargo, lo clave sólo se ha abordado de manera tangencial, porque admitir historiadores cineastas y formatos históricos audiovisuales implica una nueva apertura: la de que la historia –el discurso histórico– pueda escribirse en las claves, con los recursos y con la estructura del discurso audiovisual. Por lo tanto se habrá de conceder autonomía a las características específicas del discurso audiovisual que son bien diferentes de las propias del discurso escrito. En resumen, el doble esfuerzo que se solicita es el análisis de los discursos históricos mismos y el de sus consecuencias (una de ellas, la consideración de los cineastas como historiadores en determinados casos). Aquí se ha de volver a Zemon Davis y a sus críticas al discurso fílmico sobre la esclavitud; porque ella no entra a lo específicamente cinematográfico y sus juicios sobre el valor histórico de las películas se hacen desde la historia escrita, desde su adaptación, a las pantallas. No considera lo específico de los recursos narrativos cinematográficos y de sus consecuencias en el modo audiovisual de presentar la historia.

7 El propio Rosenstone en su último libro editado en 2013 (*History on Film/Film on History*) al presentar su postura sobre este asunto, reconoce que sus planteamientos han cambiado de manera progresiva.

La historia en imágenes (y sonido) cinematográficas

Y empezamos a entrar en una de las cuestiones básicas: la narración audiovisual no parece facilitar lo que habitualmente (incluso popularmente) se entiende como relato histórico. El peso de lo impreso es tan fuerte en la *galaxia Gutemberg*, tan asentada con el paso de los siglos como la propiamente científica y rigurosa, que el universo de lo audiovisual parece condenado a lo divulgativo como mucho, en la medida en que prepara a los espectadores a absorber –en pequeñas dosis empapadas de entretenimiento– conocimientos que administrarían los que realmente saben de algo (los científicos por un lado y los historiadores por otro). La repetida frase de que «una imagen vale más que mil palabras» significa sencillamente que la imagen es una simplificación comprensible para quien no está preparado para leer mil palabras. En otros términos bastará considerar que no es posible presentar trabajos de investigación –una tesis doctoral, por ejemplo– en formato audiovisual. Y lo paradójico es que un análisis de películas deba escribirse e imprimirse. Y carece de sentido –cuando los receptores no tienen la experiencia del juego– que suceda lo mismo con un análisis académico de un videojuego. Y nos encontramos con artículos sobre la *jugabilidad* que constituyen en su forma impresa un riguroso «acto de fe» en el autor, lo que le hace contradecir las más elementales normas de rigor científico. Muy probablemente esto no es más que otra de las consecuencias de que hayan sido los teóricos de la literatura quienes se hayan ocupado inicialmente del lenguaje cinematográfico. El precio del rigor ha sido negar el estatuto de cientificidad al lenguaje audiovisual. Los teóricos aprendieron a analizar las películas desde la literatura, pero no les dio tiempo a aprender a hacer cine. Hubiera sido pedir demasiado.

Es en este primer nivel donde se producen las dificultades fundamentales. El historiador escribe en pasado sus libros. El cine se escribe en presente: lo muestran los guiones y se escucha y ve en la pantalla, porque lo que aparece allí es «lo que está pasando». El historiador que escribe puede presentar lo seguro como seguro y lo probable como probable y siempre «en el actual estado de la cuestión» o «en el actual nivel de conocimientos que ofrecen las fuentes». Otras veces presenta y abre dudas más que ofrece soluciones. Y todo ello se considera riguroso. Sin embargo, las películas sitúan a los espectado-

res, ante la versión definitiva. No hay lugar para dudas o alternativas[8]. El cine refuerza ideas[9]. No suscita dudas, refuerza seguridades. La narración histórica escrita ofrece explicaciones racionales. Esas explicaciones caen fuera de la libertad de los protagonistas. Además, lo explicado pierde misterio, desdramatiza. Los relatos audiovisuales, incluidos los históricos, se apoyan en el drama y en los personajes. El drama avanza desde «la lógica de los sentimientos» y su desarrollo se ajusta al esquema de planteamiento, nudo y desenlace. Además, la narración audiovisual necesita conflicto para avanzar hacia el desenlace. Un historiador que escribe sabe que la vida no tiene desenlaces. Como mucho hay conclusiones impresas en un libro, poco más que una reflexión sobre lo que explica un proceso.

El cine nunca deja un final abierto. En las películas no queda duda de por qué uno hizo lo que hizo: sea de ficción o histórico ese personaje. El cine pone las cosas delante del espectador. No hay lugar a la explicación. El cine muestra, no explica. Además el cine escribe con el lenguaje y desde la lógica y valores predominantes en el momento en que se realiza la película, que –normalmente– tienen poco o nada que ver con los vigentes en la época histórica que se retrata, aunque esta perspectiva no está ausente tampoco del trabajo del historiador que escribe.

El problema no es distinguir –nadie confunde un libro con una película–; la cuestión es si cabe una historia en lenguaje audiovisual y en qué sentido. Lo primero es que en la expresión «audiovisual histórico», lo sustantivo es «lo audiovisual» y lo adjetivo es «lo histórico». Y lo histórico –adjetivo y calificador– no puede romper lo definitorio y sustantivo: lo audiovisual. Por tanto, si el empeño en dar consistencia a lo histórico elimina algún rasgo esencial de lo audiovisual, entonces solo habría un adjetivo sin sustantivo, o lo que es lo mismo, nada. La pintura histórica ha tenido más suerte. La representación de *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña de la Moncloa* de Goya se han considerado una representación auténtica: poco menos que la realidad en una instantánea. Sabemos que

8 Por ejemplo, *Rashomon* (1950) de Akira Kurosava.

9 Eisenstein cierra *Potemkin* con el paso del acorazado a través de la armada zarista que respeta su salida sin atacarle y no con el final del barco: encalló unas semanas después por la impericia de los marineros y de sus tripulantes unos huyeron, otros fueron detenidos.

no es así[10], pero ambos cuadros mantienen su vigencia como ilustración de ese momento en todo tipo de manuales. Desgraciadamente el cine, la televisión, internet y los videojuegos no gozan del prestigio de la pintura entre los historiadores que escriben.

La historia escrita no exige esa diferenciación porque, en la práctica, no ha habido más historia hasta ahora que la que se ha escrito en los libros. La correcta expresión «historia en libros» resulta redundante para un lector. La baja valoración de lo audiovisual entre los historiadores tiene una doble motivación. La primera, es la vinculación de lo audiovisual con el entretenimiento. Esto dificulta en la práctica la posibilidad de emplearlo para la docencia o la presentación de resultados de investigación. La segunda, es la notable ignorancia que la mayoría de los historiadores tiene sobre lo audiovisual, que se extiende a lo más elemental sobre el cine, la televisión y los videojuegos. Esta dificultad –hoy por hoy y en España– constituye la principal losa para comprender el cine y, por lo tanto, su capacidad para expresar la historia. Es tan grande esa falta de formación cinematogáfica que la mayoría de los profesionales de la historia escrita diferencian entre cine de ficción y cine documental (o documentales para que ese alejamiento del cine sea aún más patente) sobre el supuesto de que el primero es ficción (algo parecido a una novela), mientras que el segundo refleja adecuadamente la realidad histórica (al menos podría hacerlo). No se percibe que uno y otro suelen emplear la misma estructura narrativa (planteamiento, nudo y desenlace) en la que la acción dramática y los personajes son muy semejantes en sus funciones a los de «ficción». Quizá la única diferencia notable sea que en los documentales históricos se permiten bustos parlantes de historiadores para «rellenar» algunas explicaciones que los protagonistas o testigos del filme no han podido hacer. No se entiende que ambos son cine sobre todo y que sus diferencias tienen que ver sólo –al menos fundamentalmente– con el modo de producir.

El resultado de este prejuicio y esta ignorancia es que las posibilidades de que un historiador se plantee la realización de un producto audiovisual para divulgar un aspecto del pasado, o presentar resultados de

10 Se pintaron en 1814, seis años después de que tuvieran lugar los acontecimientos y en Francia. Algunas de las figuras son sospechosamente similares a las de varios grabados de la época (Bozal, 2002, 215-232).

investigación, es prácticamente nula (aunque no falten algunas, pocas, experiencias positivas). Y esta renuncia inicial provoca otros males y otros miedos. Entre los males destaca como lo peor que la experiencia, la pericia y la autoridad del historiador han de subordinarse a las de unos profesionales que parecen (al historiador) poco interesados por el rigor histórico (en realidad por el rigor de la historia escrita). Los guionistas primero, el director después y siempre –y sin que se note– el productor deciden en última instancia diga lo que diga el historiador y aunque le dejen sus pocos minutos de gloria en la pantalla como experto. El miedo, después de esta experiencia es que la historia audiovisual desbanque a la historia escrita. La reacción defensiva es clara: la historia de verdad es la escrita, la pantalla sólo da para versiones de ésta y la valoración de la primera ha de hacerse sobre los parámetros que fija la historia «científica», la escrita. No sé durante cuánto tiempo querrán competir los historiadores –los profesores de historia en primer lugar– con la televisión. No sé qué dirán en clase a sus estudiantes de secundaria y bachillerato, pero nunca podrán sacarles de la cabeza las imágenes históricas de la televisión y menos aún los sentimientos que les hayan generado *Isabel*, *Amar en tiempos revueltos* o *Cuéntame*[11]. Por ahora ganan la batalla las productoras de series (y de películas) que han sabido organizar programas paralelos para documentar y contextualizar las series.

Por otra parte es preciso señalar que no hay narrativas cinematográficas históricas específicas. La historia audiovisual se puede presentar de varios modos en las pantallas. En fin, igual que no toda la historia escrita es historia en el mismo sentido, tampoco todo el cine histórico lo es de la misma manera[12].

11 La audiencia suele valorarlos como textos explicativos (Chicharro, 2011)

12 Rosenstone (2013) señala tres tipos fundamentales de producciones históricas en el ámbito del audiovisual. El primero es el drama histórico comercial y convencional tipo Hollywood (sea o no de allí). Lo inventó Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915) y continúa en producciones como *Glory!* (Edward Zwich, 1989) o *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982). Es la forma más frecuente de producción cinematográfica. El segundo tipo de cine histórico es el experimental. Lo inicia Eisenstein con *Octubre* (1928) o *Potemkin* (1925). Sigue hoy con producciones como *Walker* (Alex Cox, 1987) en Estados Unidos y con una amplia gama de experiencias con una amplia representación no estadounidense: Carlos Dieges, Ousmane Sembene, Luis Valdés, Claude Lanzmann, Hans Jürgen Syberberg o Roberto Rossellini, entre otros. El tercer grupo es el documental histórico. Para los cineastas un documental, incluidos los históricos, es una producción audiovisual con la misma es-

Además los costes de producción de una película y de un libro son muy diferentes. Por eso los elementos que aseguran el éxito de una producción cinematográfica no deben ignorarse en una película que pretenda ser histórica. Las primeras diferencias se refieren al público al que se dirigen: no es igual una producción comercial dirigida al gran público que un documental didáctico para una cadena de televisión educativa (si es que queda alguna aún).

Algunos problemas de la historia de hoy y su repercusión en la historia en formato audiovisual

En el ámbito historiográfico los planteamientos generales que dominaron inicialmente (desde el positivismo) tenían un fuerte sentido teleológico. Los grandes paradigmas fueron el hegeliano, el marxista y el liberal clásico. El evolucionismo darwiniano adaptado a las ciencias sociales dio aún más consistencia (aparente) a estas *Weltanschauungen*. Las experiencias de las dos grandes guerras del siglo XX abrieron profundas grietas de escepticismo en una generación de historiadores que prefirieron pensar que el acontecer humano no estaba guiado por finalidad alguna, porque cualquier alternativa finalista hablaría aún peor del género humano, especialmente de sus dirigentes en sentido amplio (incluida la elite de los intelectuales historiadores). Las aproximaciones empíricas a la realidad social, a la económica y a la política, y luego a la cultural, se presentaron –en sus concreciones aceptadas como principio– como las únicas posibles ante una realidad limitadamente conocida. Estas «parcelaciones» en los estudios pusieron de manifiesto el carácter subjetivo de las conclusiones que se ofrecían. Así, el problema básico de la historia dejó de ser la búsqueda de la verdad –de las múltiples y a veces contradictorias verdades concretas y limitadas–, el descubrimiento de nuevas fuentes, la puesta en marcha de nuevos enfoques en la investigación, etc., para dar paso a una concepción en la que «el discurso» histórico es básicamente una discusión entre apor-

tructura narrativa que el cine de ficción, aunque el realizador de documentales sólo cuenta con material de archivo –audiovisual, visual, sonoro, impreso o manuscrito–, testimonios de protagonistas, de testigos, o especialistas de origen profesional y por motivos variados, y cortes de la actualidad. Todo ello unido por un argumento, organizado de forma dramática e intensificado emocionalmente por la banda sonora.

taciones fundadas en materiales diversos, tratamientos distintos de las fuentes, y búsqueda de respuestas en el pasado que den razón de problemas sociales, políticos y culturales del presente a públicos muy distintos (Ferguson, 1998; Gaddis, 2002 y Apperley, 2012).

La construcción de ese discurso de fronteras borrosas en sus resultados ha rebasado ampliamente los viejos bordes del espacio histórico que determinaban muy bien los antiguos *señores de la historia* (los profesores que enseñaban la disciplina en todos los niveles, los que hacían de la investigación su actividad profesional y otros –más reducidos en número– que trabajaban en archivos públicos y privados). Precisamente los usos públicos de la historia (incluido el político) y la irrupción de la memoria como alternativa (o complemento) de las visiones del pasado han abierto el debate sobre la historia a unos límites insospechados en los que el *feed back* ha convertido en protagonistas de una discusión a gentes que ni se lo planteaban, ni se lo plantean (Anderson, 2001; Forcadell y Pasamar, 2004; Pérez Garzón, 2000, 2003, 2012; Rosenstone, 1995; Sorlin, 2005, Warner, 2009 y Wheatley, 2007).

Los receptores (y participantes en ese debate) son tanto los historiadores académicos profesionales, como el gran público. Entre ellos desfila una amplia gama de gentes. Unos son cultos pero no especialistas (a veces auténticos ignorantes) de la historia del mundo y de su país. Otros, son sencillamente personas que podrían leer, pero que no lo hacen habitualmente y han decidido dedicar su descanso de las tareas profesionales, llenas (o no) de tensión, a evadirse. Se sumergen en las posibilidades de entretenimiento por inmersión que ofrecen el zapeo ante la pantalla con un centenar de canales disponibles, la televisión a la carta, las series de ficción o el cine –disponibles en internet o en cadenas de cable bajo demanda–, los videojuegos en cartuchos o en la red, etc. Ninguno de ellos requiere siquiera reunir bajo el mismo techo a unas amistades cada vez más difíciles de tener y mucho más de juntar en tiempo y en lugar comunes.

Este es en mi opinión el contexto en que debería situarse el debate sobre las narraciones audiovisuales de la historia, como unas versiones más en el debate que configura en cada momento el discurso histórico en perpetua construcción. Es más, frente a las versiones escritas las versiones audiovisuales ofrecerían la posibilidad de valorar los elementos de carácter emocional. No tanto porque estas producciones reconstruyan o reproduzcan los sentimientos de una determinada época, sino

porque pueden hacerlos presentes en las interpretaciones de manera patente y clara. Una película no logrará reproducir en el espectador las emociones que sintió un protagonista de un acontecimiento, pero sí puede ofrecer y hacer perceptibles esos sentimientos presentes en la entrevista que recoge un documental de uno de los testigos o que un actor puede transmitir mientras asume la vida de un determinado personaje histórico (desde luego intensificada por los primeros planos y la banda sonora).

Hasta ahora los historiadores en letra impresa, al enfrentarse a las versiones audiovisuales de la historia, se han preocupado sobre todo por ver hasta qué punto las reconstrucciones visuales, de diálogos, de *atrezzo*, de localizaciones, etc., se ajustaban a la realidad histórica (a las versiones escritas de la historia en sus detalles). Los árboles (en realidad las ramas, las hojas y algunos frutos) no les han dejado ver el bosque. La lectura de algunas críticas de historiadores (y especialmente de críticos de cine, que rara vez logran superar a la vez el sumatorio de ignorancias respectivas de historiadores y cineastas), manifiestan una fuerte preocupación por los fallos de las películas[13]. Tanto que no llegan siquiera a decir qué defienden, de qué tratan realmente, cuál es su posición ante un problema histórico: en fin, cuál es su discurso histórico. Sencillamente se está negando el carácter histórico del relato audiovisual por principio. Sin entrar al discurso audiovisual histórico no se puede valorar qué aporta la película, en qué está o no de acuerdo con el discurso dominante, cómo fundamenta sus afirmaciones, etc. Pero para hacer esta valoración se necesita saber lo suficiente del discurso audiovisual; igual que se necesita saber leer para acercarse a la historia impresa.

13 No quiero dejar de traer a colación una afirmación de Bertrand Tavernier en una conversación larga y amenísima que mantuvimos durante unas jornadas de historia y cine en Santiago de Compostela con Ángel Luis Hueso, Gloria Camarero, Robert Rosenstone, José María Caparrós, José Antonio Pérez y yo mismo (y algunos otros que habré dejado en el tintero). El director francés (con más de una docena de películas de historia en su producción), se burlaba de algunas críticas sobre que hubiera en escena muebles de otras épocas a la que reflejaba la película. Lo normal, nos hacía considerar, es que en las casas (tanto las de ricos como las de pobres aunque por motivos muy diversos) haya muebles de varias épocas que convivan plácidamente, unos junto a otros, en las mismas estancias. A veces las críticas históricas pecan de esta *exactitud*.

Cineastas historiadores o historiadores cineastas

Aunque hay notables excepciones, es verdad que los historiadores ignoran normalmente –en España al menos y quizá en toda Europa– aspectos básicos de lo audiovisual. De hecho, entre los historiadores que afirman la posibilidad de una historia audiovisual se encuentran muchas veces los que han colaborado en un proyecto cinematográfico o televisivo. Les llamaron por ser especialistas en el tema que se abordaba. Su integración en el equipo, muy diversa en cada caso, les supuso una experiencia audiovisual poco frecuente entre sus colegas.

Probablemente el caso más conocido sea el de Robert Rosenstone. Un académico que trabajó como asesor en dos producciones: *Reds* (Warren Beatty, 1981), sobre el dirigente comunista norteamericano John Red, y un documental en los años ochenta: *The Good Fight* (Noel Buckner y Mary Dore, 1984) sobre la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española. Rosenstone, que contaba con una trayectoria probada de historiador, inició una línea de trabajo que le ha llevado a la convicción no sólo de que la historia en formato cinematográfico puede realizarse –y se ha realizado en producciones concretas–, sino de que esa historia en las pantallas se realizará, se está realizando, con o sin los historiadores. Por lo que se refiere a su reflexión teórica acerca de la posición que ocuparía esta forma de dar cuenta del pasado piensa que sería una manera cercana a las manifestaciones postmodernas de entender y presentar las reflexiones sobre el pasado. Por lo que se refiere a los modos concretos de trasladar al lenguaje cinematográfico las necesidades de la historia, ha defendido el uso del desdoblamiento de personajes (para presentar las reflexiones reales de los protagonistas de la historia, y de las películas); las metáforas; las condensaciones y las concentraciones en personajes típicos de las diversas realidades culturales y sociales que exigen la variedad de la vida real… y muchas otras que irán apareciendo en la medida en que guionistas y directores las requieran

Natalie Zemon Davis colaboró en *Le Retour de Martin Guerre*: dibuja la vida en una zona rural del sur de Francia en el siglo XVII en un ejemplo de microhistoria. En su caso su valoración general positiva acerca de la traslación cinematográfica de la historia no supuso un cambio en su trabajo habitual como historiadora. Mantuvo su especialidad y podría decirse que su participación en este film como asesora sólo supuso una experiencia más en su actividad como historiadora de la edad moderna europea. Los ejemplos podrían incrementarse al compás

del creciente número de películas históricas (y algunas más de época) y series televisivas. Aunque estas colaboraciones de historiadores se hayan dado igualmente en documentales históricos, es frecuente en estos casos que mantengan sus prevenciones sobre el cine (y la televisión) histórico de ficción.

Lo paradójico es que, mientras resulta difícil titular a un director de cine de ficción como especialista en cine histórico, es más frecuente que esa especialización se dé entre los realizadores de documentales. En España José Luis López Linares[14], Elías Andrés[15] o Maria Dolors Genovés y Felip Solé[16] podrían presentarse como especialistas en este tipo de documentales, basados en una sólida documentación histórica y en una fuerte carga dramática.

En cualquier caso, lo importante es destacar que la connaturalidad y conocimiento del mundo audiovisual es una condición necesaria para valorar positivamente sus posibilidades de soporte de la historia. La experiencia muestra que cuando ese aprendizaje se ha hecho de modo práctico y continuado a lo largo de una producción, especialmente de las dramáticas, los historiadores descubren las posibilidades de lo audiovisual para presentar la historia.

La comprensión y consiguiente aceptación de las exigencias narrativas y técnicas específicas del mundo audiovisual constituyen la mayor dificultad a la que se enfrentan los historiadores del mundo escrito. Hasta ahora hay que concluir que resulta más fácil hacer que un cineasta se convierta en historiador que al revés. Rosenstone defiende que Oliver Stone es un historiador cinematográfico (un historiador que *escribe* en audiovisual). Además del protagonismo de las imágenes (en diversísimos tipos de planos y de montaje), del color, del movimiento, del sonido, de la estructura dramática, de las metáforas –cinematográficas, por supuesto– y de otras licencias habituales en la narrativa au-

14 *Goya en tiempos de guerra* (2008); *Un instante en la vida ajena* (2003); *A propósito de Buñuel* (2000) y *Asaltar los cielos* (1996) entre otros muchos.

15 La serie *La transición* (1995); *España, España*, 1922-1939 (2003) y la serie *Lo que el siglo nos dejó* (1999), entre otros.

16 Estos últimos constituyen lo que podría denominarse Escuela de documentales históricos de TV3. Entre sus obras más destacadas y originales (y de estilo muy distinto cada uno) pueden citarse: *L'or de Moscou* (1994); *Operació Nicolai* (1992), *Sumaríssim 477* (1994); *Cambó* (1996) y *Roig i negre* (2006), entre otros.

diovisual (condensaciones, uso de la cámara lenta, creación de personajes de ficción que faciliten la dramatización de luchas o dilemas personales, etc.), lo fundamental es su adecuación a la historia que se quiere contar. Estas licencias (en realidad instrumentos de realización de películas) han de ponerse en relación con las del libro de historia (de los libros de historia). Primero porque *Aproximación a la historia de España* con poco más de un centenar de páginas, no es menos histórico que el conjunto monumental de la historia de Menéndez Pidal y Jover. El mayor detalle no siempre añade mayor exactitud a la historia. Segundo, porque la historia escrita presenta igualmente metáforas, comparaciones, paralelismos… y anacronismos.

En un cierto nivel habría que afirmar que el relato histórico escrito y el audiovisual presentan muchas semejanzas. Ambos realizan una selección de hechos forzosamente fragmentaria. La historia escrita, porque establece qué hechos o procesos son significativos, y en qué grado, y cuáles no. De manera casi tautológica esos criterios de selección conforman la argumentación histórica que los ordena. También el cineasta selecciona y transforma en secuencias fragmentos de reconstrucción de realidades igualmente desde una selección de «lo real» y da sentido al conjunto desde el argumento. La diferencia fundamental es el criterio de selección de los fragmentos en cada caso, que se manifiesta en lo que desde la producción audiovisual se llama «montaje» o «edición»[17].

Este ejemplo ilustra un aspecto fundamental que a veces se ignora cuando se critica un relato histórico audiovisual, y es que la historia se puede hacer mal también en libros y en artículos. No son los productores audiovisuales los únicos que cometen errores, ni tampoco sólo en ellos se encuentran afirmaciones de militancia que contrarían la lógica, la racionalidad y los criterios de selección de los acontecimientos del caso. Lo importante es que aquí se manifiesta un principio común al relato histórico hablado, escrito o audiovisual: es clave querer hacer historia, ofrecer una explicación del pasado que no sea contradictoria, que atienda a los hechos significativos –y explique qué criterios le llevan a seleccionar unos y no otros– y que sea capaz de presentar la relación de un proceso de manera coherente.

17 En realidad esta fragmentación de los discursos es una característica de la modernidad (Abril, 2003).

La ignorancia histórica de los productores audiovisuales puede subsanarse con el asesoramiento de los historiadores. Las dificultades de nuestras películas –o series de televisión– históricas no están propiamente en la falta de asesoramiento sino en la escasez de los presupuestos. Esta escasez no se refiere a la imposibilidad de pagar a los historiadores. La pobreza de recursos se refiere casi siempre al tiempo para realizar la producción y a su consiguiente precipitación. Podría decirse que el curso habitual de una producción audiovisual sobre temas históricos en España pasa por dos periodos: uno lento en el que apenas se puede avanzar por falta de recursos y otro en el que se trabaja a gran velocidad para terminar en plazo. En resumen: falta tiempo para una preproducción cuidada. Y en esto hay que incluir el asesoramiento histórico si se pretende conseguir algo más que evitar los anacronismos.

Una conclusión con preguntas y sin respuestas

Se planteaban dos cuestiones fundamentales al empezar este texto. Una se refería a la posibilidad de realizar o no relatos históricos en formato audiovisual. Desde mi punto de vista ese asunto lo ha ventilado la producción audiovisual sin encomendarse a historiador alguno, sin solicitar patentes a académicos, mediante la simple realización de películas primero, de series de televisión después (tanto documentales, como experimentales, como de ficción) y de videojuegos últimamente. Desde mi punto de vista las resistencias académicas a estos formatos históricos sólo conducirán a nuevas distinciones, semejantes a las que empleamos hoy referidas a la divulgación, el ensayo o la presentación de resultados de investigación en historia, que son –en el fondo– el reconocimiento de su aceptación como discursos históricos.

El viejo dilema entre historia escrita y cine se plantea ahora en un contexto audiovisual más amplio. De hecho la enorme capacidad de llegar a públicos amplios del cine hasta los años ochenta puede considerarse ahora más propio de la televisión (de las numerosas formas de ver televisión en la actualidad) y, por lo que se refiere a volumen de negocio y de distribución, de los videojuegos. Las películas históricas –como todo el cine– disfrutan en la actualidad de un estatuto cultural que se les negaba aún en los años setenta. Ese proceso de depuración comienza a observarse en televisión también. Primero en el mundo de las series de ficción norte-

americanas[18]. En segundo lugar por la vitalidad que muestra la producción televisiva en la actualidad que ha efectuado igualmente incursiones creativas de interés[19], que rompen los moldes de las series documentales y de ficción (que a su vez han mejorado en su calidad muy notablemente).

Esta amplitud hace cada vez más complicado mantenerse en un territorio de significado común para toda la producción audiovisual. En especial la interactividad propia, pero exclusiva, de los videojuegos ha roto muchos de los principios del lenguaje cinematográfico. La linealidad de los argumentos salta por los aires y el análisis de los discursos históricos de los videojuegos ha de ponerse en otro nivel, como su utilidad didáctica y, por el otro lado, la valoración de causas y circunstancias entrelazadas que permiten a los jugadores cambiar la historia por utilizarlas de otro modo o en distinto orden[20]. También las posibilidades que ofrecen de adaptación a circunstancias variadas[21] (didácticas, tácticas, análisis de causas y circunstancias y valoración relativa de su protagonismo, etc.).

Personalmente pienso que la interactividad y la capacidad de navegar que ofrecen los relatos digitales que integran hipertextos variados –imagen, sonido, texto y audiovisual– abren nuevas posibilidades al discurso histórico en lo que a formato se refiere. Singularmente serían capaces de integrar formas complejas para dar cuenta de la historia. Cabría ofrecer en un mismo soporte y en un mismo relato varias posibilidades de lectura: desde los minuciosos y documentados, llegando incluso a la oferta de reproducción de los documentos citados para especialistas, hasta los más breves para públicos amplios; otros adecuados para su estudio a varios niveles de complejidad; ensayos sobre los diversos estados de la cuestión, etc. Cabría la versión audiovisual y las apostillas de la es-

18 Bastará con referirse a los nuevos estándares de producción, muy cercanos a los del cine, que ha introducido HBO en el mundo televisivo de la series con productos como *Roma* (2005-2007), *Hermanos de sangre* (2001), *Generation Kill* (2008), *John Adams* (2008), *House of Saddam* (2008), *Pacífico* (2010), etc., por limitarnos a las de carácter «histórico».

19 Bastará un ejemplo innovador en la televisión argentina, *Algo habrán hecho (por la historia argentina)* (Margo Pergolini y Felipe Pigna, las dos primeras temporadas - 2005 y 2006- y Juan di Natale y el propio Pigna en 2008).

20 Una útil introducción a los videojuegos en Gómez (2014). En concreto a los de carácter histórico Kappell y Elliot (2013).

21 Estas readaptaciones entran en el concepto general de *modding* que tiene una relevancia cada vez mayor en las grandes producciones de videojuegos (Apperley, 2013).

crita, o al revés. Y los motivos de la presentación podrían ser variados: desde la presentación de ediciones especiales para historiadores y públicos amplios interesados en la historia a partir de series de televisión, filmes, «recorridos» por museos, etc. Dicho de otro modo, mientras discutimos sobre la posibilidad de hacer relatos históricos audiovisuales, lo que se podría fraguar son formas de sintetizar los orales (viejos y nuevos), los escritos y los audiovisuales.

Abierto el tema de la historia en formato digital, es necesario tratar, aunque sea de pasada, la influencia de la red en las formas actuales de hacer y presentar historia. Sin que pueda afirmarse que sea un efecto buscado es indudable que las fuentes que aparezcan en la red abiertas a todo el público, o a suscriptores de webs diversas, tendrán un peso mayor en las investigaciones, que aquellas que se mantengan celosamente guardadas y ordenadas en archivos de «formato rígido». Al hablar de fuentes aquí incluyo lógicamente textos escritos, recursos sonoros y en imágenes (en movimiento o sin él, con banda sonora o no). Lo importante en este caso no es su soporte original (papel o audiovisual), porque todos serán digitales, lo fundamental será su accesibilidad. *ABC* y *La Vanguardia* son los periódicos más citados en la obras de historia reciente de España. No es porque fueran los más importantes bajo el franquismo, por ejemplo, sino porque sus series históricas están disponibles en la red. Junto a la presencia de fondos documentales están las formas de difusión de los resultados de investigación. El predominio del artículo de revista en esta tarea, su clasificación por nivel de incidencia, juega en contra de los países con menor presencia en las grandes bases de datos (en realidad, en la de Thompson Reuters –no nos engañemos). Su historia se convierte progresivamente en marginal en el mundo globalizado y vinculada casi exclusivamente a momentos de crisis. Muy posiblemente sean los países más ricos los que pondrán mayor cantidad de materiales en abierto para los investigadores y más fácilmente se tratarán esos temas: ¿tendremos un discurso histórico predominantemente norteamericano, chino y japonés en los próximos 25 años?¿superará Europa su fragmentación histórica o el núcleo germano-francés las reducirá a la propia?¿las historias nacionales serán marginales por tener menor capacidad de poner documentos accesibles en la red y acabarán como lo que hoy son las historias locales de cronistas ignorados, salvo en su pueblo?

Otra cuestión es en qué momento del proceso nos encontramos: ¿se acerca el día en que los estados de la cuestión previos a cualquier estudio incluirán las versiones cinematográficas o de televisión más importantes e

influyentes? Estamos lejos y estamos cerca. Esa situación no se dará en España probablemente antes de que pase la generación de historiadores académicos que ya han terminado su tesis doctoral. Sospecho que muy pocos de ellos dedican tiempo a la televisión y que, incluidos los aficionados al cine, apenas saben nada de narrativa audiovisual. Me parece más fácil que buenos realizadores de cine y televisión se formen en el ámbito de la historia que lo contrario. Nuestra historia audiovisual la están haciendo cineastas y seguirán así las cosas. No hay –no los conozco al menos– motivos para pensar otra cosa cuando se mira al territorio de los historiadores de papel.

Y si es difícil encontrar historiadores aficionados a la televisión, más aún es encontrarse con algunos que se entretengan habitualmente mediante videojuegos. Esta posibilidad, sin embargo, no es tan infrecuente en Estados Unidos (no sé en Japón ni en China). A la llamada a participar en un proyecto sobre historia y videojuegos sólo se han apuntado –sobre un total de nueve candidatos– tres que sean doctores en historia. El videojuego se construye sobre varios conceptos. Aquí sólo quiero mencionar uno de los imprescindibles: la *jugabilidad*. Si la aceptación de metáforas, condensaciones, desdoblamiento de personajes, incluir algunos de ficción y construir una trama impulsada por emociones fuertes, constituye una dificultad casi insuperable, puede valorarse lo que supondrá para los académicos incluir entre los elementos fundamentales del relato histórico en videojuegos este último factor.

Nunca sabremos cuánto tiempo pasó desde que se inició la escritura hasta que alguien decidió poner sobre una tablilla un relato sobre el pasado; tampoco lo que pensaron los «historiadores» orales acerca de aquello. Sí sabemos que Sócrates era enemigo de la escritura porque pensaba que acabaría con la memoria (la individual), al menos que la debilitaría… y por entonces corría ya el siglo IV antes de Cristo. ¿Cuánto habremos de esperar aún para que la historia predominante se «escriba» en formato audiovisual?

Bibliografía

ABRIL, Gonzalo (2003), *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo,* Madrid, Cátedra.

ANDERSON, S. (2001), «History TV and popular memory», en G. R. Edgerton y P. C. Rollins, eds., *Television histories: Shaping collective memory in the media age*, Lexington, KY, University of Kentucky Press.

APPERLEY, Tom (2013), «Modding the Historians' Code: Historical Verosimilitude and Counterfactual Imagination» en Kapell y Elliot, *Playing with the Past*, pp. 185 y ss.

BOZAL, Valeriano (2009), *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza.

FERGUSON, Niall (1998), «Introduction: Towards a Chaotic Theory of the Past» en Niall Ferguson, *Virtual History: Alternative and Counterfactuals*, Londres, Picador, 1998, pp. 26-43.

CHICHARRO, Mar (2011), «Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de *Amar en tiempos revueltos*», *Comunicar*, 36, XVIII, pp. 181-189.

FORCADELL, Carlos; Gonzalo PASAMAR, et al. (2004), *Usos de la Historia y políticas de la memoria*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

GADDIS, John Lewis (2002), *The Landscape of History. How Historians Map the Past*. Oxford, Oxford University Press.

KAPELL, Matthew W. y Andrew ELLIOT (2013), *Playing with the Past. Digital games and the Simulation of History*, New York, Bloomsbury.

MONTERO, Julio (2002), «Fotogramas de papel y libros de celuloide. El cine y los historiadores. Algunas consideraciones», *Historia contemporánea*. Número monográfico sobre Cine e Historia, 22, pp. 29-65.

MONTERO, Julio (2008), «La realidad histórica en el cine. El peso del presente», en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid, Ediciones JC, pp. 163-176.

— (2009), «Televising history in Spain» y «History on TV Spain», en Lorenza Servetti, y Pierre Sorlin, eds., *Media and Community culture. A European history of television*, Bologna, Istituto Storico Parri Emilia-Romagna, pp. 60-83 y 138-148.

— (2009), «Travestir el pasado de presente: el cine histórico de ficción», en *Image et manipulation*, Lyon, GRIMH-LCE, pp. 389-390.

MONTERO, Julio y María Antonia PAZ (2011), «Spanish Civil War in Televisión Española during Francoism (1956-1975)», *Comunicación y Sociedad*, XXIV, 2, pp. 111-131.

— (2013), «Historia audiovisual para una sociedad audiovisual», *Historia Crítica*, 49, pp. 159-183.

PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (2000), *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Barcelona, Crítica.

— (2003), «Los historiadores en la política española», en Juan José Carreras y Carlos Forcadell, eds., *Usos públicos de la historia*, Madrid, Marcial Pons.

— (2012), «Memoria e Historia. Reajustes y entendimientos críticos», *Ayer. Revista de Historia contemporánea*, 86 (2), pp. 249-261

ROSENSTONE, Robert A. (1995), *Introduction to Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton, Princeton University Press.

SORLIN, Pierre (2005), «El cine, como protagonista de la historia», en Julio Montero y Araceli Rodríguez, eds., *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, pp. 31-46.

WARNER, Kate (2009), «Talking about theory of history in television dramas», *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23 (5), pp. 723-734.

WHEATLEY, Helen ed. (2007), *Re-Viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography*, Londres, I. B. Tauris.

Filmografía y series de televisión

Películas:

A propósito de Buñuel (2000), dirigida por José Luis López Linares, España.

Asaltar los cielos (1996), dirigida por José Luis López Linares y Javier Rioyo, España.

Black Hawk Down (2001), dirigida por Ridley Scott, Estados Unidos.

El nacimiento de una nación (1915), dirigida D. W. Griffith, Estados Unidos.

Glory! (1989), dirigida por Edward Zwich, Estados Unidos.

Goya en tiempos de guerra (2008), dirigida por José Luis López Linares, España.

Le Retour de Martin Guerre (1982), dirigida por Daniel Vigne, Francia.

Octubre (1928), dirigida por Eisenstein, Unión Soviética.

Potemkin (1925), dirigida por Eisenstein, Unión Soviética.

Rashomon (1950), dirigida por Akira Kurosava, Japón.

Reds (1981), dirigida por Warren Beatty, Estados Unidos.

The Good Fight (1984), dirigida por Noel Buckner y Mary Dore, Estados Unidos.

Un instante en la vida ajena (2003), dirigida por José Luis López Linares, España.

Walker (1987), dirigida por Alex Cox, Estados Unidos.

Series y producciones de televisión:

Algo habrán hecho (por la historia argentina) (2005, 2006 y 2008), dirigida por Margo Pergolini y Felipe Pigna, las dos primeras temporadas, y por Juan di Natale y el propio Pigna, la última. Argentina.

Band of Brothers (2001), producida por Steven Spielberg y Tom Hanks para HBO (11 episodios), Estados Unidos.

Cambó (1996), dirigida por Dolors Genovés, producida por TV3, España.

España, España, 1922-1939 (2003), dirigida por Elías Andrés, producida por RTVE (13 episodios), España.

Generation Kill (2008), dirigida por Susanna White y Simon Cellan Jones para HB (7 episodios), Estados Unidos.

House of Saddam (2008), dirigida por Alex Holmes (2 episodios) y Jim O'Hanlon, coproducida por BBC y HBO (2 episodios), Gran Bretaña y Estados Unidos.

John Adams (2008), dirigida por Tom Hooper, HBO, 7 episodios. Estados Unidos

L'or de Moscou (1994) dirigida por Dolors Genovés, producida por TV3, España.

La transición (1995) dirigida por Elías Andrés, producida por RTVE (13 episodios), España.

Lo que el siglo nos dejó (1999) dirigida por Elías Andrés, producida por RTVE (11 episodios), España.

Operació Nicolai (1992), dirigida por Dolors Genovés, producida por TV3, España.

Pacific (2010), producida por Steven Spielberg y Tom Hanks para HBO (10 episodios), Estados Unidos.

Roig i negre (2006) dirigida por Felip Solé, producida por TV3, España.

Rome (2005-2007), idea de John Milius, William J. MacDonald y Bruno Heller, coproducida por BBC, HBO y RAI (dos temporadas), Gran Bretaña, Estados Unidos e Italia.

Sumaríssim 477 (1994), dirigida por Dolors Genovés, producida por TV3, España.

El régimen del padre. Víctor Erice, Frankenstein y *El espíritu de la Colmena*

Justo Serna
Universitat de València

> *«Después de no sé cuántas horas llorando y corriendo pudimos rodar esta escena. Aun así, creo que se ve la cara que tengo de miedo. Y todo porque conocí al que hacía de monstruo ya maquillado, disfrazado, y me dio mucho miedo. Creía en Frankenstein y …. ¡era él! El rodaje fue de noche y muy difícil. Según me contaron, hacía mucho frío y yo estaba medio dormida. Pero debí de coger confianza y no tuve jamás pesadillas».*
>
> Ana Torrent (2004, *El Mundo*)

El cine tiene a sus especialistas, entre ellos los historiadores del ramo. Como la literatura. Unos son historiadores del cine y otros son historiadores de la literatura. Son expertos dedicados a dichos objetos de conocimiento, a esos asuntos. Conocen la cronología específica del cine y de la literatura, los avances técnicos y los cambios de lenguaje, las expresiones artísticas que se dan en distintas épocas. Estudian los fenómenos como creación del género y del genio humano. Pero saben además que los artistas son menos originales de lo que pensamos, saben que siguen las reglas del arte, sus tradiciones, sus límites, que son las coerciones del gremio a las que se obliga el creador.

Historia cultural

La historia cultural no suelen practicarla historiadores expertos en cine o en literatura, sino investigadores que analizan ciertos objetos a partir del contexto de producción, distribución y recepción de la manufactura. La historia cultural estudia una película o una novela como si estos artificios fueran artefactos que debieran ser desactivados, materiales que han de ser desmenuzados para después volver a ser encajados. Tienen partes y son

piezas únicas, aunque en realidad pertenecen a un contexto de producción, distribución y recepción con sus propias y diferentes reglas, pudiendo formar parte, además, de series, de totalidades más vastas.

Pero sobre todo los historiadores culturales analizan un cuadro, un conjunto escultórico, una novela, un programa de televisión o un film como si se tratara de manuscritos extranjeros, borrosos, plagados de elipsis, de incoherencias, sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos. ¿Qué nos indican estas palabras del antropólogo norteamericano Clifford Geertz? Que cualquier producción humana vista de cerca es un depósito de informaciones, de respuestas, pero a la vez un repertorio inacabable de preguntas.

Lo que averiguamos cuando estudiamos un objeto nos deja con un mar de dudas. ¿Porque hemos sido incapaces de resolverlas? No: porque el dato, todo dato, la pieza, el engranaje, la parte pertenece al entero analizado, pero también a otros conjuntos que no están en esta novela o en este film. Una obra es un entero, sí, pero sus partes le vienen de otros enteros y el historiador ha de averiguar de qué manera han ido a parar a dicha creación. Cosas así dijo Michel Foucault en *La arqueología del saber*.

El entero y las partes, la pieza única y la serie a la que podría pertenecer, la manufactura del genio eximio o vulgar, el film o la novela pueden ser conocidos por el historiador. Puede haberlos leído o visto, puede haberlos disfrutado o padecido. Pero cuando el ciudadano adopta el papel de historiador cultural, entonces observa con extrañeza, como si las obras no le resultaran familiares. En ese caso adopta una actitud de prudente extrañamiento, procurando no tomar como evidentes asuntos que cree o sabe conocidos. Lo que suponemos cercano o distante, lo que juzgamos conocido o ajeno, forman una red que exige un esfuerzo interpretativo cuyo acierto no está dado de una vez para siempre. Observar así las cosas es –decía Geertz en ese pasaje muy conocido que he citado previamente– como leer una especie de «manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos».

La cultura que rige nuestra existencia –con normas, valores, prohibiciones y prescripciones– se manifiesta y se materializa en distintos productos y elaboraciones: de alta cultura o de vulgar manufactura.

El historiador cultural se propone averiguar cómo construimos las cosas y los actos, cómo pensamos, cómo hablamos, cómo nos relaciona-

mos y sobre todo cómo dispensamos sentido, cómo otorgamos un significado. Los sujetos hacemos esto individualmente, pero la empresa de vivir es colectiva y nos valemos de recursos justamente comunes para designar las cosas, para dar nombre a las cosas y para darles un sentido.

El espíritu de la Colmena

1940, España, un pueblo de la meseta castellana, Hoyuelos, un pueblo como cualquier otro en esa misma época. Hace un año que terminó la Guerra Civil y Franco está en el poder. Ya no hay frentes bélicos pero la contienda todavía está en el aire.

Por un camino maltrecho se acerca una camioneta, es la camioneta del cine ambulante que llega. Los niños se emocionan, alborotan. En un salón del ayuntamiento se improvisa la sala de proyección cinematográfica. Los espectadores traen sus sillas para disponer la película. Es todo un acontecimiento. En verdad parece ser el único entretenimiento que niños y adultos pueden tener en Hoyuelos, un pueblo que veremos solo, aislado en medio de la meseta castellana. En Segovia. Comienza el espectáculo, en este caso es *El Doctor Frankenstein*, de James Whale, estrenada en 1931.

Entre el público distinguimos pronto a dos niñas que pronto sabremos hermanas: Ana e Isabel. El espectáculo las fascina, pero sobre todo las impresiona el propio monstruo.

Frankenstein

Estamos habituados a ver monstruos de todas clases. Hoy en día triunfan los zombis. Varios siglos de literatura, arte y cinematografía nos han acostumbrado a los distintos tipos de criaturas. Ciudades invadidas por alguna clase de virus. Infectados que actúan con rabia animal, con una voracidad impropia. Aunque conserva su anatomía humana, el zombi actual es como un monstruo: tiene los ojos inyectados en sangre, la mirada aviesa, extraviada; tiene una fuerza sobrehumana; tiene, en fin, gran fortaleza, la suficiente como para poder matar o contagiar con una simple mordedura.

¿A qué se parecen esos seres sanguinarios? Sin duda, tienen un andar torpe y desarbolado semejante al de Frankenstein o al de los muer-

tos vivientes; buscan la oscuridad y los recodos, como los hombres-lobo o los vampiros siempre sedientos.

Fijémonos: el hombre-lobo o el vampiro son figuras originariamente humanas, víctimas de alguna mutación que ha trastornado su biología, pero son, además, seres que infligen el mal porque se sienten desdichados, porque se sienten apartados, porque se sienten repudiados por la comunidad. Son aleaciones bestiales: con su condición desdibujada y sin identidad fija, estable, definida. Experimentan, pues, un aborrecimiento, un desdén, y a causa de él se rebelan. ¿Contra quién? Contra sus semejantes, a quienes pretenden exterminar o convertir en congéneres. La mordedura no nos extermina, sino que nos transforma: despierta una fiera interior que teníamos alojada y que obra con crueldad irreprimible, ajena a los dictados morales.

El mal, el contagio, la enfermedad, los monstruos, la mordedura fatal, los híbridos: cuando la literatura y el género cinematográfico de terror tratan estos asuntos y lo hacen con maestría, con fuerza metafórica, las novelas y las películas nos recrean el mundo en que habitamos, nos devuelven la angustia que nos atenaza y llenan el entorno con una demografía atroz y populosa.

El rostro del mutante no es tan distinto del nuestro: de hecho, salvo esos ojos inyectados en sangre nada hay que lo distinga verdaderamente. Desde que el género de terror se impuso en la literatura, son el anonimato, lo indiferenciado y la impunidad las bases del miedo. Ya no basta con el tintineo de huesos o con el ulular del fantasma.

En la gran ciudad del Ochocientos anida una perversidad material, un mal que amenaza con destruir a sus habitantes bajo la forma del delito común o del acto terrorista: son seres indistinguibles, vestidos a la burguesa, sin máscara o indumentaria que revelen su vileza moral. En *El agente secreto*, Joseph Conrad abordó precisamente la intimidación de quien aprovecha el enredo urbano para ocultarse y para matar con la explosión de un simple detonador.

Un siglo después, ahora, Nueva York, Londres, etcétera vuelven a experimentar la inminencia de la destrucción. En la ficción cinematográfica puede ser un virus que trastorna y altera lo propiamente humano hasta sumirnos en un Apocalipsis de pesadilla, con una ciudad alucinada, gris, húmeda, gaseosa; en el Nueva York real de hoy es el acto destructivo y humeante de las llamas suicidas, con las instalaciones bajo permanente amenaza, con ese presentimiento de catástrofe. ¿Dónde está el monstruo?

La lectura del monstruo

No estamos en Londres. Tampoco en Nueva York. Estoy en mi pequeño gabinete de lectura. Me ajusto las lentes y miro temeroso, buscando interlocutor. No sé qué puedo esperar, tal vez un hecho que me redima, una acción de la que jamás seré capaz. No quiero contemplarme en el espejo. Prefiero el papel. Me aventura dentro: leyendo, pensando quizá que aquella historia me concierne. La tomo como calco de mí mismo, como circunstancia que muy bien podría haber vivido. De repente voy descubriendo cosas que ignoraba, datos brutos de la existencia, un mundo de palabras en el que los personajes poseen ciertas virtudes o habilidades, rasgos de carácter, toda una manera de enfrentar el mundo.

Imagino otras existencias para mejorar una realidad siempre alicorta o solitaria, para enfrentar fantasiosamente la fatalidad de la muerte. Esas vidas que alguien ha imaginado me sirven para cerciorarme, para examinarme, para evaluarme. Evito así la melancolía negra de todo lo que no pudo ser, de todo lo que no se consumó: feliz sublimación de lo que hay, feliz rectificación de lo que no hubo. Una gavilla de vidas que me ensanchan, me dilatan: lo que no fue y lo que no es, el paralelo de mí mismo.

Levanto la vista. Me quito las lentes y me froto los ojos. Vuelvo a ponérmelas. He sobrevivido milagrosamente a los personajes para regresar al mundo real. Salgo indemne. Ahora sí, ahora quiero mirarme en el espejo. Aprieto mi puño contra la boca y examino mi reflejo. Abro los ojos, cansados, exánimes. La fealdad de la que estoy hecho no tiene reparación: esos costurones, ese cráneo abombado, esa desproporción. No sé si soy feliz.

La fealdad del monstruo

Así, a bote pronto, creemos saber qué es la fealdad. Lo contrario de la belleza, diremos: siendo la belleza aquello que se caracteriza por la armonía, por la proporción. Convencionalmente, lo feo sería, pues, aquello que carece de ambas propiedades: lo que no tiene concertación entre sus partes, aquello a lo que le falta correspondencia. Sería también lo que no posee conformidad o equilibrio: lo que, en suma, es desordenado, con elementos incongruentes.

Pero, como bien nos advierte Umberto Eco, en su *Historia*, la fealdad es un criterio evidentemente cultural e histórico, un criterio que cambia

de acuerdo con la idea misma de lo aceptable, de lo tolerable, de lo normal, de habitual, de lo convencional, de lo sano. No podemos conformarnos diciendo que todo cambia con el curso del tiempo y que, por tanto, es imposible definir lo feo.

En cada momento histórico, en cada sociedad, en cada cultura, sabemos o creemos saber qué es lo que nos sorprende desagradablemente, lo que nos repugna estéticamente. Puede que no siempre sea lo mismo, en efecto, pero eso que repudiamos por su fealdad lo rechazamos valiéndonos de un sentimiento semejante: algo hay en un rostro, en un objeto, en un paisaje o en un hecho que juzgamos feo. Es decir, algo hay que vemos inarmónico, desproporcionado, contrario a su tiempo, inesperado, insoportable. Admitido lo anterior, hay, sin embargo, dos asuntos importantes a considerar. ¿Qué pasa cuando esa percepción la tiene quien se vive feo, ajeno, distante, desencajado? ¿Y qué sucede cuando lo feo es validado, cuando es incorporado como parte de lo estético? En el primer caso, no se trata de que te vean feo, ajeno, distante, desencajado, sino de que tú te veas así. Cuando tal cosa ocurre, la impresión de extrañeza, de extrañamiento, incomoda, desestructura el yo frágil de quien sobrevive como puede.

Pienso en la criatura de Frankenstein, por supuesto. Él, que era de identidad prístina, incontaminada, acaba viéndose así: como un monstruo. ¿Lo es? Para quienes lo juzgan con los criterios estéticos del Ochocientos, para su propio creador (Victor Frankenstein), es desde luego un ser espantoso, de suturas mal cosidas, de rostro tumefacto, con pliegues que lo avejentan… a pesar de su edad infantil.

Difícilmente te van a aceptar los demás si tú no te aceptas, si además se hace explícito el rechazo. Pero hay algo raro en ese monstruo: si prescindimos de Victor –tan irresponsable y duro–, la fealdad del ser nos conmueve.

Por eso, lo hemos incorporado y lo hemos rehabilitado. Está solo, se siente solo: nadie le dispensa ternura alguna. Se pregunta para qué vive, para qué se le ha creado, y por ello interpela al mundo que lo repudia: él no es culpable de la fealdad. Lo sabemos y por ello le perdonamos. ¿Quién, alguna vez, no se ha sentido extraño, incómodo, ajeno al entorno en que existe? Es, de hecho, una constante de la condición humana. Hay al menos un momento en nuestras vidas en que nos sentimos mal encajados. El niño que no sabe cómo crecer, cómo madurar.

La criatura y el padre

Frankenstein aún conmueve y su potencial metafórico permanece. Sorprende, desde luego, que la autora de esta obra imperecedera, Mary Shelley, fuera una jovencita que apenas había llegado a la veintena. Sorprende que en sus páginas esté todo o casi todo lo que modernamente nos inquieta: desde la libertad hasta la responsabilidad, desde Dios hasta la ciencia. Son, efectivamente, cuestiones generales, pero esos asuntos abstractos cobran interés porque el relato concreto en que aparecen les da verosimilitud.

No tiene los vicios de las novelas filosóficas: *Frankenstein* nos muestra una vicisitud bien particular en la que se plasman y se plantean problemas universales, sin que estos problemas se enuncien de manera declamatoria, impostada, increíble. Tampoco peca de la artificiosidad y de la teatralidad de tanto relato gótico: se desenvuelve con una naturalidad maravillosa, como si las cosas ocurrieran irreparablemente así, sin fantasmas ni espectros, sin tintineo de huesos ni amenazas del más allá. Lo narrado es algo bien real, material, humano, demasiado humano.

Justamente por eso, lo universal y lo concreto cobran una dimensión inseparable en esta gran novela. Por otra parte, las circunstancias de lo narrado, el espacio al que se alude (Suiza, Alemania, Gran Bretaña…), le dan mucha precisión, tanta que nos hace averiguar qué era Centroeuropa en aquel momento (en el Setecientos en que está ambientada la novela), cuáles eran las condiciones de un cambio que estaba dándose y que maravillaba o asustaba a los contemporáneos.

Si la ciencia avanza a gran velocidad, si la técnica nos auxilia, si los seres humanos pueden enorgullecerse por la magnitud de sus adelantos, ¿entonces cabe temer algún efecto perverso, alguna consecuencia negativa? La novela tiene distintas instancias narrativas. Quiero decir: quien narra principalmente es el capitán Walton, que remite cartas a su hermana para hacerle sabedora de su viaje a los hielos perpetuos del Norte y para narrarle la triste aventura de Victor Frankenstein, un ginebrino de buena familia, estudioso y viudo que persigue con obsesión y denuedo al monstruo que él mismo ha creado.

La narración tiene la forma de la novela epistolar, pero el grueso del relato es un diario en el que Walton recrea la confesión de Frankenstein y, a la vez, de los distintos personajes que éste frecuentó: las palabras de Victor, de sus familiares y de esa criatura que el ginebrino hizo de cadá-

veres, un ser al que insufló vida con el auxilio de la ciencia natural, de la química.

Nos hallamos, pues, ante una novela polifónica en la que distintas voces se suceden hablando, voces que incluso se enfrentan confiriendo sentido a los hechos ocurridos. Frankenstein es una disputa verbal, ciertamente.

¿Qué es lo más llamativo? Lo principal es, desde luego, la elocuencia del monstruo, esa verbosidad que padece, contrariamente al personaje mudo que encarnara Boris Karloff en la primera versión cinematográfica. Aunque no sé por qué lo califico así: elocuente. Imagínense cualquiera de nosotros en su circunstancia; imagínense delante de su creador… ¿No intentarían hablar con detalle y precisión? ¿No tratarían de persuadirlo con lisonjas o con amenazas?

Este monstruo patético es, sin duda, cada uno de nosotros exigiendo del creador mayores responsabilidades, mayores atenciones, mayores cuidados; pero este ser artificial será también el replicante de *Blade Runner* que reclama mayor vida…

La criatura de Victor habla con minucia y esmero, se expresa con gran soltura y capacidad, convincentemente, como los replicantes: en pocos meses, el monstruo de Frankenstein ha podido aprender a hablar, a leer, a reproducir los hábitos civilizados, cosa que le permite dirigirse a su responsable con un refinamiento elevado. Es por eso por lo que su desdicha aún nos conmueve más.

No es una tosca criatura: es un ser feísimo, descomunal, horrible, en fin; pero es un ser cultivado, con la sofisticación media de un europeo del Setecientos: ha aprendido copiando las costumbres de unos emigrados franceses caídos en desgracia y, desde luego, posee el don de la palabra y del discernimiento, esa dulzura de costumbres que uno imagina en un parisino del siglo XVIII. Pero esa criatura naturalmente buena o neutra se vuelve perversa… Una y otra vez se pregunta por qué es tan desgraciado, por qué debe evitar todo contacto humano.

Su aspecto es repulsivo, pero su alma no es naturalmente malvada: sólo el repudio de los otros y el horror que su figura despierta le llevarán a cometer fechorías, villanías de las que después se lamentará, con gran sentimiento de culpa, con un remordimiento incurable. No es desdichado porque sea malo, sino que se hizo malo por ser desdichado, por sentir en sí mismo la aversión de la sociedad, por experimentar en su figura el rechazo de los otros.

Frankenstein no es una pavada infantil: nos habla de lo que significa el miedo, la soledad, el desamparo, la falta de un espacio habitable que podamos compartir. Aceptemos, sin embargo, el reproche: la criatura sirve para meter miedos. Pero esos miedos no son el espanto ante la aparición del fantasma (una figura, por cierto, muy respetable e interesante de la tradición gótica); no son tampoco los sustos que provoca algo inesperado ante lo que reaccionamos instintivamente. Los miedos de *Frankenstein* son de otra índole.

Están los temores que experimentan los espectadores que azarosamente tropiezan con él, lance del que salen espantados ante la realidad de una criatura sólo vagamente humana que les devuelve una imagen perturbadora. Así es él, pero así podríamos ser nosotros: su figura y su rostro, esos que vemos en el espejo, son una deformación de algo humano, con unos sentimientos que no queremos conocer.

Y están también los pavores que padece el propio monstruo, expulsado de la insociable sociabilidad que Kant diagnosticó. Ha de asumir que su hechura, su altura, su compostura son excepcionalmente anormales, descubrimiento que hace ante el espejo o en las aguas de un lago o en la mirada espantada de sus espectadores. ¿Qué hacer cuando uno es tan objetivamente feo?

Si hemos de creer a los clásicos, belleza y bondad son inseparables: por tanto el rostro deforme del monstruo prefigura el estado de perversidad de que es capaz. Ese repudio le saca de la comunidad humana; no hay, no habrá para él, un espacio hospitalario en el que pueda desarrollar vida común, sociabilidad, bajo un marco general que todos comparten. Así lo deja dicho: «¡Oh, Frankenstein!, no seas justo con los demás, y déspota conmigo únicamente, ya que soy a quien más debes mostrar tu justicia, incluso tu clemencia y afecto. Recuerda que soy tu criatura; debería ser tu Adán, pero soy más bien el ángel caído, a quien privaste de la alegría sin haber cometido mal alguno. En todas partes veo la felicidad, de la que sólo yo me encuentro irrevocablemente excluido. Yo era afectuoso y bueno, y la aflicción me ha convertido en demonio», concluye.

Pero Victor Frankenstein –que fue osado, temerario, al crear un ser con el auxilio de la ciencia y de la audacia– sólo es un tipo irresponsable que quiere desentenderse de su obra, de los efectos perversos de sus actos. Por eso, esta novela ha sido tomada como una metáfora de la ciencia en tiempos modernos, aunque también como una ilustración de lo que fue la experiencia revolucionaria: damos arranque a un ente nuevo

que creemos conocer por analogía y resulta que ese ser escapa de nuestro control.

Aunque, quién sabe, tal vez el monstruo de esta ficción sólo sea una recreación de algo más antiguo: la del miedo infantil al ogro, al hombre del saco, al sacamantecas, siempre dispuesto a arrancarnos de ese espacio acogedor, hospitalario, que él no tiene. Es más: tal vez sea un hermano mayor que encarna todos esos papeles:

> *«Niño, ¿qué significa esto? Yo no trato de hacerte daño; escúchame.*
>
> *Él forcejeó violentamente.*
>
> *¡Suéltame! exclamó; ¡monstruo! ¡Monstruo repugnante! Quieres comerme, quieres despedazarme. Eres un ogro. ¡Suéltame, o llamaré a mi papá!*
>
> *Niño; ya no verás más a tu papá; vas a venir conmigo.*
>
> *¡Monstruo asqueroso! Suéltame. Mi papá es síndico… Es M. Frankenstein; él te castigará. No te atreverás a retenerme».*

En la película de Whale, lo vemos así: solo, inexpresivo, incluso temeroso, entre unas plantas, entre unos arbustos tras los que se embosca. Ignoramos su estado de ánimo y lo que después ocurrirá. Pero lo que nos llama la atención es la fealdad.

La belleza es, ya lo sabemos, una cualidad que atribuimos a aquello que se singulariza por su armonía, por su orden. Entendemos, pues, que a lo feo le faltan ambas propiedades: no hay concertación entre sus partes, no hay correspondencia que ordene.

Pero el concepto de fealdad es histórico, sujeto a cambios y responde a un criterio puramente convencional. Con frecuencia, lo feo es asimismo lo malo. En ese caso se solapan la estética y la ética. La criatura de Frankenstein era de identidad primitiva, límpida, pero acababa viéndose como un monstruo: un ser que provoca espanto a pesar de ser un recién nacido.

Está solo, se siente solo: nadie le procura atención o cuidado y, por tanto, puede volverse agresivo. Todos nos hemos sentido así en algún momento de nuestras vidas. Feos, solos y monstruosos. ¿Cuándo? Cuando no sabemos madurar. Para poder lograrlo aceptablemente necesitamos un código de premios y castigos, de prohibiciones, prescripciones y recompensas; necesitamos referencias externas: propiamente los padres o quienes los sustituyan. Nos dispensarán atención, protección, nutrición.

El espíritu

Volvamos a *El espíritu de la colmena*. Habíamos dejado a ambas hermanas viendo la película de James Whale. La menor, Ana, le pregunta a Isabel por qué el monstruo de Frankenstein mata a la niña y por qué él finalmente muere. La pregunta es la base de la civilización, la incógnita más grande que un infante pueda formular. Un ser de fealdad tan espantosa ha jugado con una niña junto al agua. Han tirado flores. Finalmente, la muchachita muere. ¿Por qué? ¿Y por qué matan al monstruo?

Por la noche, cuando ya están en sus respectivas camas, Isabel hace una declaración solemne que pretende ser una respuesta. En el cine nadie muere realmente, porque todo es un truco, una mentira. O una ficción, añadiríamos. El monstruo de Frankenstein es, de hecho, un espíritu, un espíritu que puede ser invocado o convocado con algún conjuro, le dice. Le dice también que, además, es su amigo y que lo ha visto en un lugar del pueblo. Le dice que los espíritus no tienen cuerpo, que sólo se lo ponen «para salir a la calle». Le dice, en fin, que por eso no se les puede matar.

Desde el inicio, *El espíritu de la colmena* está concebido como un cuento. Los títulos de crédito ya anticipan lo que va a suceder y además tienen como fondo un grafismo igualmente infantil. Así comienza esta historia que, desde el principio, está planteada por Víctor Erice como un cuento de espíritus, un cuento que retrata y fabula la vida de la posguerra española según la conciben, la recuerdan y la piensan Víctor Erice y su coguionista, Ángel Fernández-Santos, a comienzos de los años setenta.

Empieza como un cuento con la leyenda «érase una vez…» sobreimpresionada en pantalla. El film de James Whale empieza con un presentador que advierte al público que la película puede asustar. Pero el cine no debe ser tomado muy en serio, pues las películas son como sombras chinescas, las que hacen las hermanas cuando hablan. Todo parece mentira. La propia Isabel finge estar muerta para atemorizar a Ana. Mentira, ficción, representación. La realidad está lejos…

La historia que nosotros vemos en la pantalla es una sucesión de estampas, como fragmentos, trozos de un cuadro imposible de recomponer por entero. Es la mirada de Ana la que nos va guiando, los ojos de una niña que ve monstruos, que busca un espíritu como el de la criatura de Frankenstein, la percepción de una muchachita que confunde la realidad con sus fantasías. O, mejor, que define lo real, aquello que efectivamente ve, con un sentido fabulado.

La vida cotidiana es una monotonía de luces tras los cristales ámbar y con forma de celdillas hexagonales. Todo pasa lentamente, casi siempre en silencio, sin sobresaltos. El padre, Fernando, es apicultor. Se dedica a criar abejas y a cuidar los panales. Se escapa escribiendo en un diario todo lo que reserva para sí, todo lo que no puede ser dicho o proclamado públicamente. Y lo escribe metafóricamente, empleando el mundo de las abejas, de las celdillas, de la vida monótona para describírselo y describir su mundo que adivinamos alicorto, menoscabado. La madre de Isabel y Ana se llama Teresa. Mantiene correspondencia con alguien que ignoramos, con alguien que permanece en el exilio. Puede ser un antiguo amante o quizá un pariente en el destierro: cartas que no llegan a destino.

Ana e Isabel van a la escuela y allí aprenden anatomía. ¿Con qué? Con una figura de cartón llamada Don José. Es un muñeco al que completan con ayuda de la maestra, que hace preguntas. Le colocan las distintas partes del cuerpo. «¿Qué le falta a Don José?», insiste la maestra. Con mayor o menor acierto van respondiendo. Ana es rotunda: «le faltan los ojos». Ana colocará los ojos de Don José. Sin duda, los ojos permiten ver y si se mantienen bien abiertos se distinguirán cosas inimaginables.

La niña descubre con silencios y medias palabras lo que ha sido la Guerra Civil, lo que está siendo la posguerra. Todo es suposición a partir de datos menores, de indicios escasos. Ana mira, escruta, observa y los hechos vistos son informaciones y confusiones, conjeturas maduras e inmaduras. La niña ha visto la película en el cine ambulante de su pueblo, de Hoyuelos. La ficción estimula la imaginación, ensancha lo visto y lo supuesto, lo temido y lo deseado. «Yo no entendía toda esta parte de la película, la visión crítica contra el régimen. ¡Era una niña! El fugitivo, el fusilado, Franco, la Guerra Civil… Para mí el fugitivo era sólo el monstruo, aunque después le ofrecía ayuda. Yo sólo veía la historia de Frankenstein, no todo lo que en realidad significaba la película. Sí, recuerdo que había cosas que no entendía, no alcanzaba a ver el trasfondo», admite en 2004 Ana Torrent.

Pero Ana, la protagonista, tiene a Isabel, una hermana mayor que no divisa como ella. Y tiene a sus padres: esas figuras silenciosas que encarnan Fernando Fernán-Gómez y Teresa Gimpera. Prácticamente no hay comunicación entre los miembros de la familia. En el mundo adulto, todo son supuestos, sobreentendidos, medias voces, probablemente rencores y suspicacias. En el mundo infantil, la pesquisa y la averiguación son

una necesidad. Todo está por descubrirse. «Mi relación con Fernando Fernán Gómez fue muy buena y después lo he llegado a conocer muy bien», recuerda Ana Torrent. «Pero ésta es la parte que realmente no entendía de la película. ¡Yo lo que quería era ver a Frankenstein! Mi padre era un ser raro. Recuerdo muy bien la casa, las escaleras, los ruidos al andar…», dice.

Sin duda, la película refleja la mirada infantil y el hermetismo de su rostro. Ana también se protege. El padre parece bueno pero tiene algo de monstruoso. A la búsqueda de su propio monstruo dedicará Ana sus tareas extraescolares. Y su actividad psíquica.

¿Por qué un pueblecito de Castilla? ¿Por qué a comienzos de los años cuarenta? ¿Por qué Frankenstein produce tal impacto en Ana? ¿Por qué callan los padres? ¿Por qué la colmena y las abejas que con mimo y dedicación cuida el padre?

Los ojos de Ana

Los ojos de Ana (Ana Torrent) en *El espíritu de la colmena* son el hallazgo cinematográfico español más sorprendente de principios de los setenta. No son efectos especiales, no son trucos de computadora. Son cine que expresa y con el que nos identificamos. De su producción y estreno se cumplen cuatro décadas. La historia tiene cuarenta años más, pero también sus responsables: el director, los guionistas, los actores y, entre otros, los espectadores. Del guión se ocuparon Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos; de la dirección, Víctor Erice. El film fue suficientemente ambiguo como para exigir la intervención activa del público. Había que dar sentido a un contexto histórico y a unos actos imprecisos.

Una muchacha escruta y lo que ve algo es, algo le dice, algo le sugiere. Pero lo que aprecia o distingue es también un mundo silencioso, con figuras herméticas. Cada uno parece cumplir su papel, cada uno está en su celdilla, pero a ojos de Ana, la protagonista, todo es extraño y mudo, un teatro incompleto, una película con grandes y graves elipsis.

Un monstruo acude al pueblo en el que reside la niña, una localidad castellana a comienzos de los años cuarenta del siglo XX. La criatura, ya lo sabemos, es el personaje encarnado por Boris Karloff: el monstruo hecho con pedazos de cadáveres que imaginaran Mary W. Shelly y James Whale. Es ficción breve que provoca efectos. El entorno, la realidad:

todo será interpretado a partir de esa visión, de esa revelación. Ana sabe o cree saber más de lo que los adultos creen que sabe. A partir de ahí, la muchacha rehace su mundo. Ha vivido una epifanía y los mayores ignoran lo que la niña ha experimentado.

El contexto es la durísima posguerra española, con unos padres que imaginamos distantes, fríos y represaliados. Al progenitor le adivinamos antiguas simpatías intelectuales, quizá republicanas; de la madre sospechamos fundadamente una relación extramatrimonial.

Todo es árido, escaso de luz, con perillas que fallan, con sombras que oscurecen. El régimen político lo encarna concretamente la Guardia Civil, pero por extensión toda figura de autoridad masculina: salvo un monstruo real que se oculta en el pueblo, un perseguido al que Ana asiste, ayuda. Cree haber encontrado su espíritu. ¿Qué hará la muchacha? ¿Qué consecuencias tendrá sobre ella?

En silencio

Las hermanas inventan juegos en un mundo de adultos, juegos crueles y peligrosos. Isabel, por ejemplo, dice convocar, atraer y hablar con los espíritus. Acudirán a un granero vacío en donde, según la hermana mayor, vive el monstruo, el espíritu de Frankenstein. Del tren que ellas avizoran y esperan saltará un perseguido.

En la casa, todo es lento y parsimonioso y en contadas ocasiones se sale o se manifiesta la afectividad. En cierta ocasión, por ejemplo, Fernando marcha con sus hijas a buscar setas: las niñas quieren contentar al padre y éste les explica qué hay que hacer para identificar las setas comestibles, para desechar las venenosas (las que tienen láminas negras en el sombrero). En otra ocasión, Teresa está peinando a Ana mientras la niña cuenta sus fantasías, comparte con la madre su secreto sobre los espíritus.

En la casa, todo es silencioso. La película tiene pocos diálogos, palabras escuetas, dichas en voz baja, en susurros, con miedo. En silencio se habla de la represión, del terror que provoca la dictadura y de paso Víctor Erice hace suyo el dictamen de Alfred Hitchcock: lo que puede decirse con imágenes no se verbaliza. Permítaseme una digresión.

«Las películas mudas son la forma más pura del cine», responde Hitchcock en una entrevista de 1962. Aquella interviú es muy célebre y

se editó en forma de libro, uno de los clásicos de la literatura fílmica, mil veces citado y reverenciado: *El cine según Hitchcock*, publicado originariamente en 1966. ¿El interlocutor? François Truffaut.

En la respuesta del director británico no hay nostalgia alguna. Es una constatación: como no había «el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos», los cineastas debían mostrar en imágenes lo que no podía decirse u oírse. Nada podía darse por supuesto, sabido o fácilmente entendido. Como lo que vemos es lo que hay, aquello que contemplamos puede malinterpretarse. ¿Cómo evitarlo?

Primero, con los títulos que informan, las acotaciones narrativas o la transcripción de los breves diálogos. Son imprescindibles. No debe abusarse de ellos, decía Hitchcock. Pero sirven para decir lo esencial. A veces, incluso, sirven para reescribir un film. «El actor simulaba hablar y el diálogo aparecía después en un rótulo. Se podía hacer decir cualquier cosa al personaje y, gracias a este procedimiento, se salvaron frecuentemente malas películas».

Segundo, el significado de lo que vemos se refuerza en el cine mudo con la interpretación de los actores. Lo normal es que gesticulen con mucho énfasis. Para nuestro gusto actual, diríamos que frecuentemente sobreactúan, que son histriónicos, muy teatrales.

No, respondería Hitchcock. Para él, lo teatral es el verbo, la palabra: el diálogo, en fin. Hitch exageraba, pero quizá no estuviera lejos de la verdad. «Con el advenimiento del sonoro, el cine se estancó bruscamente en una forma teatral. La movilidad de la cámara no cambia nada. Incluso si la cámara se pasea a todo lo largo de una acera, es siempre teatro».

En efecto, si toda imagen está acompañada de palabras –de palabras abundantes o redundantes–, entonces todo queda aclarado, glosado. En cambio, la imagen muda o el verbo escaso exigen mayor cooperación del espectador. ¿Qué estoy viendo? ¿Qué es lo que pasa en la pantalla?

En el cine mudo, las imágenes deben mostrar por sí solas y deben facilitar el sentido de las cosas: o deben inquietar, si ése es el propósito. Como hay elipsis, como todo no puede rodarse ni mostrarse, aquello que se ve debe estar bien enfocado, bien iluminado, bien montado.

Con la llegada del cine sonoro, esa exigencia ya no fue tan esencial. Así, se lamenta Hitchcock, con frecuencia llegó a abandonarse la técnica del cine puro. ¿Y qué es el cine puro? A su juicio, aquel en el que lo vi-

sual se impone sobre lo verbal. Y añade: «En la mayoría de los films hay muy poco cine y yo llamo a esto habitualmente "fotografía de gente que habla". Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma», insiste.

Cada vez que veo *El espíritu de la colmena* me acuerdo de la advertencia de Hitch. Veo films en los que sobre todo hay gente que habla y films preferentemente mudos. En todos ellos, el acompañamiento sonoro impone el sentido. La vida corriente no tiene banda musical, pero el cine siempre lo tiene, aunque no lo apreciemos. En la película de Erice, la música es de Luis de Pablo.

¡El monstruo!

Paulatinamente, la búsqueda y el auxilio del monstruo, del espíritu, se convierte en una obsesión para Ana. Lo busca y lo encuentra en el granero abandonado. «Mirando al fugitivo, debía de sentir algo de miedo. Era pequeña y creía en Frankenstein. ¡Y él era el monstruo!», recuerda Ana Torrente en 2004. «La verdad es que yo, la niña Ana, ¡era tan parecida a la protagonista de la película! Pasaba sus mismos miedos… el señor ahí tirado, con un arma, me asustó un poco. Cuando me tuve que acercar a él, no las tenía todas conmigo. Era otro misterio más que no entendía. Tenía los ojos tan abiertos…», confiesa años después la protagonista.

Ana, la protagonista, lo busca y lo encuentra una noche, cuando sale de casa sola. «La sensación de miedo de nuevo. Aunque ahí parece que ya se me ha pasado un poco… Él tenía hambre, yo le ayudaba y le ataba los zapatos. Ésa es una de las escenas que más me impresionó al verme después en pantalla. Poniendo el dedito para atar los cordones…», recuerda en 2004 Ana Torrent.

La monotonía familiar se rompe cuando Ana se escapa tras descubrir que han matado al espíritu, el hombre que se escondía en el granero. Este hombre era un guerrillero y Ana lo llegará a cuidar llevándole comida y efectos personales del padre.

Pero la Guardia Civil dará con él matándole. Muere el guerrillero y muere el espíritu, y Ana descubre sangre del monstruo. La realidad no es como Isabel había contado, aquello de que los espíritus no mueren. El padre descubre a su vez que ha sido Ana quien ha ayudado al guerrillero. Un reloj de leontina es la prueba visual que pone ante su hija. Ana sabe

que su padre sabe, que sabe y calla, resignado. La fantasía que Ana había elaborado se derrumba y su padre en parte es responsable. Ana escapa.

Se hace de noche. Está en un paraje conocido y a la vez ignoto: la montaña en la que padre e hijas buscaban setas. Anda perdida y en medio de la noche. Deambula y encuentra una seta con láminas negras, una seta seguramente venenosa que toca. En un lago próximo, Ana ve reflejado su rostro sobre las aguas. Cuando ondean el reflejo de su cara se solapa con el del monstruo de Frankenstein. El espíritu está a su lado, como en la escena de la película de James Whale.

Cuando amanece, y tras una batida nocturna de los hombres del pueblo, Ana es hallada dormida. Será llevada a casa. No dice nada de nada y no parece reconocer a nadie. Ha enmudecido completamente. «Todavía está bajo los efectos de una gran impresión… Es una niña…, pero se le pasará», dice el médico. «Poco a poco irá olvidando…. Lo importante es que está viva», leo en el guión. Ana, en casa y de noche, cuando todos duermen, se levanta, se encamina hacia el balcón y lo invoca: llama al espíritu, ese espíritu… La imaginación no se sofoca ni se extirpa ni se reprime.

(España, Estreno en España: 8 de octubre de 1973
Reestreno en España: 23 de enero de 2004)
Dirección: Víctor Erice
Elenco: Fernando Fernán Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Laly Soldevilla (Doña Milagros), Miguel Picazo (Médico), José Villasante (Frankenstein), Juan Margallo (Fugitivo)
Guión: Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos
Producción: Elías Querejeta
Música: Luis de Pablo
Fotografía: Luis Cuadrado
Montaje: Pablo G. del Amo
Dirección artística: Jaime Chávarri
Vestuario: Peris
Duración: 97 min.

Bibliografía

AROCENA, Carmen (1996), *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra.

BOURDIEU, Pierre (1992), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

ECO, Umberto (2007), *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel y Víctor ERICE (1976), *El espíritu de la colmena* (Guión), Madrid, Elías Querejeta Ediciones. (Prólogo de Fernando Savater).

FOUCAULT, Michel (1997), *La arqueología del saber*, México, Siglo XX.

GEERTZ, Clifford (1987), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1987.

LATORRE, Jorge (2006), *Tres décadas de* El espíritu de la colmena *(Víctor Erice)*, Madrid, EIU.

MOLINA FOIX, Vicente (1993), «*El espíritu de la colmena*», en *El cine estilográfico*. Barcelona, Anagrama.

PENA, Jaime (2004), *El espíritu de la colmena*, Barcelona, Paidós.

PERUCHA, Julio Pérez (ed.), (2005), *El espíritu de la colmena… 31 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.

SERNA, Justo, y PONS, Anaclet (2005), *La historia cultural*, Madrid, Akal. (Segunda edición, 2013).

SHELLEY, Mary W. (1996), *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra. (Edición de Isabel Burdiel).

http.//www.elmundo.es/especiales/2004/01/colmena

La Regenta. ¿Versión original?

Encarna García Monerris
Universitat de València

Con frecuencia nos preguntamos hasta qué punto una película, el relato fílmico, nos cuenta la «verdad». Pero, ¿qué verdad? Si hablamos de Historia deberíamos responder que la «verdad histórica». Entraríamos de ese modo en una especie de callejón sin salida, probablemente porque la pregunta no está del todo bien formulada, en la medida en que lo que pretendemos con ella es poner a prueba algo que seguramente nunca estuvo entre las pretensiones del género en cuestión. Probablemente el resultado sería otro si aquello sobre lo que nos interrogáramos fuera qué tipo de Historia nos ofrece el cine y si es o no útil como fuente e instrumento para su enseñanza en las aulas.

Lo que voy a exponer aquí, a propósito de la versión cinematográfica de *La Regenta,* es una reflexión, desde mi condición de historiadora y desde mi experiencia como investigadora y docente en historia contemporánea, en torno a la manera en que podría presentarse la visión de esta película ante alumnos de los primeros cursos de Grado.

En primer lugar: ¿por qué este título? *La Regenta*. ¿Versión original? Con él pretendo pensar en voz alta en torno a una obra de ficción cinematográfica, tratando de ajustarme al contenido del seminario *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, para el que fue pensado este texto. Con ello, voy a tratar de responder a algunas de las preguntas y dudas que se vienen suscitando en torno a la relación entre ambas disciplinas, centradas en la película *La Regenta*, de Gonzalo Suárez, estrenada en Madrid el 19 de diciembre de 1974, producida por Emiliano Piedra y con guión de Juan Antonio Porto, basada en la novela homónima de Leopoldo Alas Clarín de 1885.

Pero, ¿por qué el interrogante de «versión original»? La razón es doble. Por un lado, porque debemos partir de que la adaptación al cine de la novela de Leopoldo Alas es sólo eso, una adaptación. Incurriríamos en un error o pecaríamos de inocencia si pensáramos, por muy obvio que parezca, que vamos a encontrar en el film la novela. La novela está

presente en el rodaje, pero no es la novela. Ni en esta ni en ninguna otra adaptación cinematográfica. Más allá de lo que cine y literatura puedan llegar a compartir como discursos y modos de comunicar, la novela no es más que la obra en la que, en todo caso, se inspiran: «basada en la novela homónima -se nos dice- de Clarín». Por tanto, la película no es la novela trasladada al lenguaje de la imagen sin más. El resultado es otra cosa, y a esa otra cosa hemos de interrogar[1]. Las dimensiones de la obra literaria hacen muy difícil su adaptación al cine comercial. La reducción y la síntesis eran obligadas. Sobre todo porque sabemos que se quiso tener presente en el film a los personajes de la novela, pero contemplando sólo una de las muchas líneas temáticas que ésta apunta: la que tiene como protagonista a La Regenta. «Allí comenzó la aventura de una de las películas más atípicas y menospreciadas del cine español», nos dirá Carlos F. Heredero en un artículo de 1984, cuando se celebraban los cien años de la aparición de la novela (Heredero, 1984: 64-65).

Por otro lado, la pregunta acerca de la originalidad de la versión que nos ofrece la película hace referencia a la Historia con mayúsculas, a esa pequeña parte del pasado de España que en ella se reconstruye, se reinterpreta y se nos muestra. Tampoco aquí es posible hablar de «versión original», de una muestra fiel de aquello que fue y que ya no es, de un reflejo de la realidad, como en ocasiones se dice. Es sólo una versión posible de ella, inspirada en una fuente de carácter literario, eso sí, pero también ficticia. No es más que una obra de ficción, por tanto. ¿Invalida todo esto su contribución a la disciplina histórica? ¿Minimiza el valor de lo que se nos relata la posibilidad de aproximarnos al conocimiento del pasado? La respuesta sería no, si aceptamos que lo real acaba construyéndose como el resultado de múltiples miradas, de discursos y formas de ver diferentes y posibles.

Ambas cuestiones considero que deben formar parte de nuestro haber en el momento de reflexionar sobre la ficción cinematográfica y, en particular aquí, sobre *La Regenta* dirigida por Gonzalo Suárez.

1 Sobre la relación entre el cine y la literatura y sobre las interferencias entre el medio literario y el medio fílmico, véase Peña-Ardid (2009). Aunque no todos, la línea de los teóricos llamados «realistas», en la medida en que consideran que «el específico fílmico» se encuentra en las bases fotográficas del cine y en su capacidad para reproducir lo real, rechazan la relación entre cine y literatura y, con ello, las adaptaciones (cf. p. 31)

Ahora bien, si el film es sólo una versión ¿qué debemos exigirle a esa ficción en su relación con la Historia? Lo que debemos requerir del séptimo arte es que nos ofrezca «ficciones verdaderas», como señala Rosenstone, y no «ficciones falsas»:

> Aceptar los cambios que los films tradicionales proponen no significa romper con la verdad histórica, sino aceptar otras maneras de relacionarse con el pasado, otra forma de enfocar la reflexión sobre de dónde venimos, adónde vamos y quiénes somos. El cine –sigue diciendo– ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral (Rosenstone, 1997: 60, 63).

Rosenstone se plantea estas cuestiones desde una preocupación acuciante para él: la de que cada vez más los historiadores, a pesar de los avances metodológicos en su disciplina, se muestran incapaces de construir relatos que «interesen a todo el mundo». En ese punto, dice, «el cine es la gran tentación», en un momento, «hoy», en el que «la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual», y reclama, en realidad, una intervención del historiador en el arte de la ficción cinematográfica. Se pregunta: «¿Es posible explicar la historia en imágenes sin que perdamos toda la dignidad profesional e intelectual» (Rosenstone, 1997: 29-30). ¿Es posible esto hoy?, cuando, como señala Marc Ferro:

> La inspiración de la imagen, del film, reescrito en la gran pantalla y la televisión, toma el relevo a las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación (Ferro, 2008: 6).

Ciertamente la respuesta acaba no siendo fácil. No obstante, sabemos que la confianza que estos autores depositan en el medio cinematográfico, sin embargo, es un fenómeno no demasiado nuevo, pero también es verdad que no siempre se ha considerado de igual modo el cine. Antes de que se le reconociese su capacidad como instrumento educativo y de conocimiento del mundo, el cine carecía de legitimidad, porque no era capaz de «deformar la realidad», no era un arte. A no tardar, sin embargo, su historia y su reconocimiento como tal le dotarían de la legitimidad que se le había negado, primero para educar y luego como medio para pensar la realidad, para expresar ideas. La literatura y sus héroes, aunque sin desaparecer, fueron abriendo espacios a los héroes de la pantalla, según nos indicaba Marc Ferro (2008).

Pero no se trata, como sabemos, de una mera sustitución. Recordemos: el cine no reemplaza, es colindante a la Historia. Desde esta consi-

deración, nuevos problemas y nuevos interrogantes se abrían paso con fuerza: ¿Cuál es la relación entre realidad y ficción, en este caso entre realidad y cine? ¿De qué modo la ficción puede llegar a alterar el modo en que se percibe la realidad? ¿La ficción crea realidad?

Aceptando, como se nos ha dicho, que la ficción pueda llegar a alterar la realidad pero a posteriori, y que la ficción es reconstrucción, nos preguntamos también, debemos preguntarnos como historiadores, qué hay de ficción (verdadera) en la reconstrucción, interpretación y explicación que hace el historiador del pasado. Debemos preguntarnos por la ecuación realidad-ficción transformada en la ecuación historia-cine. ¿Por qué? Porque el historiador también hace uso de la imaginación cuando trabaja en la reconstrucción del pasado, como nos recuerda Antoine Prost en *Doce lecciones sobre la Historia* (2001); echa mano de aquello que ya no existe más que en forma de huellas, restos o recuerdos. Cuando interroga esos materiales, esos testimonios, lo hace desde el presente, desde su presente y desde su capacidad de «imaginar» otro mundo, otra realidad que un día fue y que sólo parcialmente podrá restaurar. El rigor y el método que se le exigen en su disciplina no excluye ni invalida el recurso a la imaginación del historiador: nada le impide, sobre la base de las fuentes y datos que consulta y contrasta, sobre la base de las interpretaciones propias y de las previas a las suyas, hacer uso de la imaginación. El resultado no es lo real, no se nos reintegra el pasado en su totalidad. Sólo partes del mismo, pero que, en cualquier caso, van a permitir que nos forjemos una idea del todo.

En este mismo sentido, el cine, entendido como instrumento de entretenimiento, pero también pedagógico y cívico, «colindante con la historia», y nunca su sustituto, como decía Rosenstone, tampoco puede ser ese pasado en sentido estricto o pleno. Sí una forma de acercarse a él desde la imaginación; y en ese acto creativo lo que se construye es una ficción.

Cuando se trata de una obra basada en una novela, como en el caso que nos ocupa, construimos ficción sobre ficción. La imaginación del novelista, su misma falta de neutralidad –porque lo que nos muestra es una selección de la realidad, el modo en que vive, siente y se representa a sí mismo aquello que nos quiere contar y, en el caso de Clarín, mediante una deformación irónica de lo que ve (Serrano Poncela, 1989: 136)– estará en la base de otro ejercicio de imaginación y de reinterpretación: el que realizarán el productor, el guionista y el director de cine. Todo esto, sin descartar el uso de la imaginación por los historiadores. El cine, en

cualquier caso, acaba desempeñando una función doble: la de agente de la historia (crea opinión, provoca agitación, remueve las conciencias, incluso eleva al poder a líderes, etc.) y fuente de la misma, en palabras de Sánchez-Biosca (2006: 13), en la medida en que acaba siendo él, sus personajes y situaciones objeto y sujeto histórico, producto cultural de su tiempo. En efecto, en tanto que producto cultural de una época, interviene en la sociedad, es agente de cambio social, creador de opinión, de gustos estéticos y literarios. Todo ello lo convierte en agente histórico de primer orden y en consecuencia en fuente para la historia. Pero vayamos a *La Regenta* en el cine.

La Regenta en el cine

Son varios los trabajos, aunque no muchos, dedicados a la adaptación cinematográfica de *La Regenta* y con ello varios los estudios en los que se plantea el análisis de los problemas que genera la relación literatura y cine[2]. Sin embargo, no es este nuestro objetivo o, al menos, no nuestro interés en este momento. Este se centra, como hemos visto, en otra relación, la de la historia con el cine y, aunque por la obra que nos ocupa la literatura no puede dejar de estar presente, no es en la obra literaria (ni en el modo en que se construyen en ella los personajes y la trama en que se desenvuelven sus vidas) en lo que vamos reparar. Esto no quiere decir que no debamos tomar en consideración algunas cuestiones de interés para el análisis de la película aportadas de manera fructífera por los estudios de crítica literaria, mucho más abundantes, por otro lado.

Como decíamos, *La Regenta* de Gonzalo Suárez se basó en la obra homónima de Leopoldo Alas Clarín. Leopoldo Alas terminó de escribir la que sería su primera novela a los 33 años. Un joven en nuestra sociedad actual, pero no en la del último cuarto del Ochocientos. Se dice de él que en ese momento tiene una visión vacilante sobre sí mismo: afirmará con emoción que es una obra de arte, y a la vez mostrará sus dudas sobre lo que ha resultado. Gran lector de novela y ante todo crítico literario y docente en la Cátedra de Derecho Romano de Oviedo.

La Regenta no fue su única obra, como sabemos, pero sí su obra maestra. Una novela que, sin embargo, no entraría en el canon literario

2 Destacamos el trabajo de Peña-Ardid (2009).

hasta los años 50 y 60 del siglo XX. El mismo Vargas Llosa dijo en 1975 que *La Regenta* era «la mejor novela del siglo XIX» (Vargas Llosa, 1975: 254). En este nuevo lugar alcanzado por Leopoldo Alas, que antes había estado escasamente considerado, tuvo mucho que ver el enorme interés de los hispanistas de Estados Unidos (entre ellos muchos españoles investigadores y docentes allí). La reedición de Martínez Cachero en 1963 fue crucial para dichos estudiosos. Entre 1960 y 1980 abundan y se multiplican los trabajos sobre la misma.

Por su parte, Harriet S. Turner ha afirmado: «En esta su obra maestra logró captar la ilusión de vida que él mismo creyó indispensable al arte de una novela», (Turner, 1983: 91). Y nos recuerda lo que el mismo Clarín advertía en 1882 en un escrito dedicado al movimiento naturalista y a propósito de algunas novelas de Balzac, en las que veía el modo en que se imitaba en ellas la manera de moverse la vida, de sucederse los fenómenos. Observando eso, decía Clarín en 1882: «se verá qué es lo que el arte puede alcanzar en esta ilusión de parecerse a la realidad, no quieta, para ser retratada, sino moviéndose, fluyéndose…»[3].

Y todo lo que se mueve y fluye, podemos añadir nosotros, cambia, se transforma. La realidad, pues, acaba siendo en la novela una ilusión. Esa «ilusión de vida» que señalaba Harriet S. Turner.

Pero el novelista nos mostró también, no sólo ese fluir de la realidad, sino lo que permanecía, lo que no cambiaba, lo que tenía un significado. De este modo creaba desde dentro un espacio fuera del texto, transformando al lector en lector-cómplice, parte constitutiva de la novela. ¿Acaso el cine posteriormente no haría suyo este recurso? Recurso, por cierto, que encontraremos también en el cine de Eisenstein, con *Octubre*, por ejemplo.

Estamos, pues, ante una obra en la que se nos relata, entre otras historias y de forma dramática, la vida de una ciudad, Vetusta, y de una mujer, Ana Ozores, esposa del Regente, D. Víctor. De ahí el nombre de *Regenta*. Una mujer que se debatirá angustiada entre lo que siente y desea y lo que la sociedad opresiva de su época le exige. Su deseo de vivir y su necesidad de liberarse de su pasado y de sus insatisfacciones como mujer la llevan a buscar amparo en lo espiritual, en la religión y

3 Escrito de Leopoldo Alas en *La Diana* (1882), Reproducido por Beser (1972: 145-146).

en el misticismo. Ello no le impedirá, sin embargo, caer en el adulterio y con ello labrarse un final traumático y dramático.

Los personajes y la acción de un drama como el de *La Regenta* son figurados, no reales –independientemente de que puedan estar inspirados en un tipo de hombre o mujer que realmente existió–. Nos muestran a tipos humanos como Don Álvaro Mejía, el burgués antillano del partido liberal que pretenderá a Ana Ozores, rivalizando con Don Fermín de Pas, el Magistral, quien, envuelto en su función de asesor espiritual de la Regenta, nos va desvelando sus verdaderos sentimientos reprimidos y su cara de «hombre». La Iglesia, protagonista indiscutible de este film, se encarna sobre todo en este último personaje. Por su parte, el marqués de Vegallana, quien, cacique también como Don Álvaro, representa, sin embargo, al partido conservador de la ciudad. Personajes figurados todos ellos, insistimos, aunque en ocasiones se ha dicho que Clarín se inspiró en personajes reales de Oviedo. En un caso u otro, lo importante es que el momento histórico es intrínseco al desarrollo de la trama y de la acción. Una acción que Clarín, en la novela, quiso que fuera el mismo fluir de la vida, como hemos visto ya que nos advierte Harriet S. Turner.

Menos figurado puede llegar a ser el anticlericalismo que algunos han querido ver en la obra. Sin embargo, y a pesar de la polémica que provocó en el momento de su publicación, al parecer no era ese el objetivo; Clarín no pretendía convertirla en un «pasquín anticlerical» (Serrano Poncela, 1989: 135). Sí lo era el de describir de manera detallada el comportamiento religioso de Vetusta; cómo ésta marcha al compás de las ceremonias religiosas; cómo la religión católica impregna toda la vida social, o el carácter utilitarista de la misma a través del sacramento de la confesión: «la salvación como un negocio». Esto puede estar dando cuenta más de una posición crítica y de denuncia del autor hacia ciertas prácticas que no de anticlericalismo. No en vano somete a dura crítica el agnosticismo de Mejía y de quienes como él eran adversarios de la Iglesia (Bécarud,1964: 11-21). En el film, el anticlericalismo, o si se quiere la omnipresencia de la Iglesia católica, es mucho más evidente, constituyendo la argamasa sin la cual no tendríamos historia. La pregunta, que dejo en el aire, es ¿por qué esta película en ese momento sobre ese tema?

Si trasladamos aquello que J. L. Gaddis nos dice a propósito de la «experiencia histórica», distinguiendo entre «representación literal» y «representación abstracta», y lo aplicamos al cine, tenemos que la primera nos permite, al observar una película dada, vivir la experien-

cia indirecta de una época y un lugar diferentes, que no es el nuestro (la España de la Restauración no es la nuestra); la segunda, la representación abstracta, es aquella que, eliminando los detalles que nos dan cuenta del tiempo y del espacio, lo que nos proyecta es una abstracción «que fluye en ausencia de contexto», a través del tiempo y del espacio (Gaddis, 2004: 30-31).

Pero, ¿cuál es ese momento histórico del autor (literario) y de la acción? Coinciden. Son los años de la Restauración de la Monarquía, aquellos en los que el programa político canovista, basado en la alternancia pacífica en el poder de liberales y conservadores, pretendía dotar de estabilidad al sistema liberal parlamentario y a la monarquía. Con una Iglesia a su favor y con una gran capacidad de incidencia e influencia social, y un ejército al margen de la política, las prácticas caciquiles y clientelares acabarían conformando mecanismos básicos para su funcionamiento.

En esos años fluirá la vida de Vetusta –un trasunto de Oviedo, en realidad–, una ciudad de provincias, levítica, pretendido microcosmos de una realidad social que Clarín parece querer mostrarnos lastrada por el peso de la hipocresía, los prejuicios y las rémoras del pasado.

Pero el siglo XIX había sido el siglo de la Revolución, el siglo del liberalismo y del triunfo de la burguesía de propietarios y de negocios; un siglo de transformaciones sociales importantes, de avance capitalista y de surgimiento de nuevas desigualdades. Un tiempo en el que viejos poderes como el de la Iglesia se resistirán a perder sus espacios de dominio y sus prerrogativas. España no había dejado de ser católica; la mayor lentitud del cambio en las costumbres y en las creencias lastraba la vida de sus ciudadanos. Desde muy temprano emergerá el conflicto, el enfrentamiento entre la Iglesia y un sector del liberalismo, traduciéndose en términos de clericalismo y anticlericalismo. No por casualidad, este conflicto, presente en la literatura, será un tema recurrente también en la cinematografía sobre el Ochocientos y, en particular, sobre el último cuarto del siglo XIX.

En efecto, de esa realidad no se quiere prescindir tampoco en la película *La Regenta*. Antes al contrario. Lo aportado por la crítica literaria a propósito de su «riqueza como documento costumbrista», y su carácter de «ficción representativa del naturalismo español» en parte se encuentra en el film. Sin embargo, otros autores han relativizado el naturalismo de la novela, porque éste no opera en la historia un total determinismo,

solo influye[4]. Contiene los ingredientes al uso, es cierto, pero también tiene aquello que la aleja: un profundo psicologismo, tal y como se revela en el trato dado a los personajes, cuando no espiritualismo. Se ha llegado a afirmar que *La Regenta* está más cerca de Flaubert y Madame Bovary que del naturalismo de Zola (Baquero, 1952, reed. de 1978: 160). Sin entrar en ello, también podemos afirmar que esa penetración psicológica de los personajes, aunque minimizada por la aceleración de la acción fílmica, se encuentra en la película.

Tal y como nos dice Harriet S. Turner, Noël M. Valis (en 1975 y luego en la revisión de 1981) quiso destacar «los contextos culturales que aclaran el sentido de descripciones y escenas claves» y subrayar las coincidencias y divergencias de *La Regenta* con «la literatura romántica, naturalista y decadente de Francia», sin olvidar las huellas de la tradición realista española (Turner, 1983: 90)[5]. El personaje de Ana Ozores se enmarca (para Valis) en la sociedad decadente de la Restauración. Una sociedad, apuntamos nosotros, cuya imagen en la película nos acerca al modo de vida burgués decimonónico. La burguesía se divierte, pero también se aburre; tremendamente egocéntrica, parece desenvolverse al margen del resto de vida que la rodea: inculta en ocasiones, procaz incluso, le sobra el tiempo y los recursos…

Pero si tuviéramos que seguir buscando más elementos, igualmente se debería insistir en la intertextualidad. En este sentido obras como Madame Bovary y Don Juan, aunque no sólo estas, los tipos humanos que muestran y los problemas que tratan, están presentes en *La Regenta*. Sobre las similitudes y diferencias entre Ana Ozores y Emma Bovary se ha escrito mucho. Ya al poco de su publicación fue objeto de acusaciones (en 1888) en las que se le imputaba haber plagiado la obra de Flaubert. Clarín se defendió; pero lo que no había podido negar ni dejar de reconocer es el fuerte influjo que había ejercido su lectura (lo dice en 1885-86, cuando *La Regenta* triunfaba).

Pero en *La Regenta* ante todo está su autor, Leopoldo Alas. Hombre de su tiempo, Clarín vive un entorno cultural y un momento histórico del que es producto y actor al mismo tiempo. Directa o indirectamente,

4 Sobre el particular, Palls (1988).

5 Turner se refiere al trabajo de Noël M. Valis (1981), *The Decadent Vision in Leopoldo Alas)*.

las corrientes y modas literarias al uso, sus lecturas y sus amistades, sus posiciones políticas y su misma experiencia vital, su yo, en definitiva, como personaje histórico que es, acaban estando presentes en su obra. En ella Clarín nos muestra cómo ve el mundo, cómo percibe y piensa lo que le rodea, cómo le afecta y trata, cómo quiere que lo veamos. Y en esa empresa se está definiendo a sí mismo. Veremos Vetusta y a sus habitantes, a la Regenta, como su creador quiere que los veamos. Incluso, en un determinado momento se ha llegado a afirmar que las inquietudes espirituales de Ana Ozores son un trasunto de las de Clarín, y que Ana y Fermín de Pas constituyen los máximos representantes de la frustración total, erótica, social y religiosa que es la frustración del novelista[6]. En la película es este el aspecto que impregna o guía de manera dominante el discurso: los gestos, las miradas, las palabras que se intercambian y los reproches que se lanzan, todo acaba mostrándonos la historia de una frustración. Ana Ozores lo está en el amor y en su condición de madre. Busca la liberación en el plano espiritual, primero, y en la rebeldía del pecado, después, dejándose llevar finalmente por sus sentimientos y cayendo en brazos de Álvaro Mejía. El desenlace será dramático: la muerte de su esposo en trágicas circunstancias la inducen de nuevo a la búsqueda de refugio y ayuda espiritual en Fermín de Pas. Este, resentido y víctima de los celos y la rabia, se desprenderá de su condición de sacerdote para responder a Ana Ozores como hombre traicionado. La Regenta cae abatida y sola. Pero su fracaso no es sólo de ella, es el de la sociedad a la que pertenece. La escena final de la película de Gonzalo Suarez es susceptible de una lectura de esta índole.

Estos aspectos constituyen también, como decíamos, el centro de la trama fílmica. Pero en la película de Gonzalo Suárez no se destaca sólo esa frustración y la angustia vital que provoca en los sujetos, sino también el protagonismo de la ciudad, del medio, del espacio en el que se desenvuelven las acciones de los individuos. Un espacio que algunos interpretan determinante, otros simplemente escenario. En cualquier caso, algo más que telón de fondo de los actores: Vetusta es la protagonista junto a Ana Ozores. Con ella, Gonzalo Suárez trasladará al cine al resto de personajes de la obra, aunque subrayando la omnipresencia sólo de unos pocos. No todo el andamiaje social en decadencia que muestra la

6 Esta es la posición del hispanista Albert Brent en *Contemporary Spanish literature* (1933). La idea la recoge y sintetiza Baquero Goyanes (1952, ed. de 1978: 162).

novela se encuentra en la película, es cierto. El guionista y productor no debieron pretender eso. Entre otras cosas porque, como la crítica ha reseñado:

> era un empeño difícil trasladar a imágenes el fresco histórico descrito por Clarín en el que 150 personajes componen un microcosmos provinciano de la España de la Restauración (Diego Galán, *El País*, 22-abril-2004).

O como señaló Fernando Lara en la revista *Triunfo* (n.º 638, 21 de diciembre de 1974: 91), a propósito de Juan Antonio Porto, el guionista: éste se limitó a tomar de la novela las «peripecias argumentales más destacadas», a poner de «relieve los conflictos sentimentales y a acumular el máximo de incidencias». Para acabar diciendo Lara que una novela de las más decisivas de la literatura española, que alberga un vasto fresco social del XIX, definitoria de toda una época y toda una caracterología, no puede quedar reducida a lo que en menos de 100 minutos se nos muestra. O como en un tono no menos halagador apuntaba Carlos Barbáchano en la *Reseña* al decir que el guión «se constreñía a ofrecernos la historia de un adulterio cuyos protagonistas se mueven a impulsos del personaje que imaginan interpretar» (recogido por Diego Galán en *El País*, 22-abril-2004).

¿Acaso –nos debemos preguntar– estaba obligado el guionista a realizar un calco de la novela? Es esta una cuestión lo suficientemente compleja para ser abordada por mi parte aquí, pero como reza en los títulos de crédito, se trata de una obra basada en la novela y sus personajes. No es la novela, como ya hemos insistido. Hay, pues, un error de partida en ciertas críticas a la hora de valorar el trabajo resultante. Este podrá ser bueno, malo o regular. Adolecer de errores, de incongruencias, de malos planos o de malas interpretaciones, pongamos por caso, pero no podemos pedirle que sea la versión original de la obra literaria. Esta es otra obra, no lo olvidemos, también de ficción, fílmica. Sin embargo, no está de más recordar las palabras de María del Carmen Bobes Naves (2001) cuando dice de la novela de Clarín que:

> Los recursos literarios de la novela se ven potenciados y ampliados con su presentación en planos, de un modo que preludia el cinematográfico y que indudablemente es original de Clarín, que no pudo ver ninguna película (Bobes, 2001,9).

Igualmente significativo, según la misma autora, es el papel desempeñado en la construcción fílmica por la luz, los juegos de claroscuro, el detalle de los gestos, las miradas, la fotografía y la música. Todos ellos

recursos que dan sentido o modos de narración que dan cuenta de la diversidad de formas de escritura fílmica.

Precisamente porque no se trataba de una adaptación al completo de la novela de Clarín, y porque los recursos son otros, hubo críticos que lo vieron de modo distinto. Entre otras cosas porque, en palabras de Miguel Marías, recogidas por Diego Galán (*El País*, 22-abril-2004), esa novela era «inadaptable al cine». Ponerla en manos de Gonzalo Suárez como director no le pareció la elección mejor. Sin embargo, el resultado fue del agrado del crítico, en la dirección de los actores, en la narración contenida, en la dirección artística y en la música… Con los medios puestos a su alcance por el director artístico, Miguel Narros y el productor, Emiliano Piedra, decía Marías, Suárez «ha logrado la mejor y más viva ambientación de época conseguida por el cine español…» Con críticas favorables y con valoraciones en contra, lo cierto es que su estreno no pasó inadvertido, aun tratándose de una «peripecia dramática bastante convencional».

Con todo, ¿qué vemos en la película? En ella vemos, en efecto, que Vetusta, sus calles, su cielo, su humedad, su mercado y su bullicio, la pobreza y la altanería impertinente de la torre de la catedral desde la que el Magistral controlará a sus habitantes, parece ser el verdadero protagonista, como algunos estudiosos han sugerido también para la novela, y no La Regenta, argumentando que ese debería haber sido precisamente su título. Vetusta cobra protagonismo, el espacio se antepone, capaz de devorar a *La Regenta*, capaz de devorar a Ana Ozores. Incluso se le ha reprochado el exceso de protagonismo. Pero lo cierto es que es una pequeña ciudad de provincias idónea para analizar el fenómeno de la influencia de la Iglesia, por ejemplo.

En este sentido, *La Regenta* no es una excepción. El uso de la ciudad, escenario y protagonista a la vez, constituye un recurso frecuente, llevados por la voluntad explícita de mostrar en imágenes los espacios y escenarios sociales en los que se desenvuelve la acción, responsables del modo en que viven y malviven los personajes del drama. Como si no se les pudiera concebir fuera de él. Poblaciones como Madrid, Valencia u Oviedo nos desvelan el modo en que transcurre la vida ciudadana, pero, sobre todo, la manera en que las costumbres, la tradición, los prejuicios, y el poder atenazan la vida de algunos de sus protagonistas.

En efecto, parafraseando a Segundo Serrano Poncela (1989), se nos habla de «realismo irritado», al tiempo que se destaca la centralidad de

la ciudad. Vetusta acaba siendo el personaje omnisciente. Y es que, desde el positivismo naturalista, el medio contribuye a estructurar los tipos humanos. Vetusta es el medio, el lugar en el que se desenvuelve la pugna entre lo individual y lo colectivo. Un espacio que devora a los individuos. Ese proceso, como han destacado estudiosos como Alarcos (2001), aunque de modo poco visible, se muestra en el drama de Ana Ozores. Sin embargo, Ana no sólo está atrapada y devorada por el espacio Vetusta, sino por su propio pasado, del que no acaba de desprenderse, tal y como ella misma confiesa en dos momentos en la película en los que alude a ello: al pesado e insoportable lastre de su pasado.

Todo ello con una estructura novelesca circular, y que reaparece en la película, en la que la esperanza, la posibilidad de perfección o de un futuro mejor, de plenitud vital, resultan ilusorios. Porque, como recuerda Turner, «todo vuelve al principio, todo se repite y se desenvuelve sobre unidades de tres (tres días, tres años, tres personajes principales, tres ambientes: catedral, casa, casino» (Turner, 1983, ed. de 1988: 77).

La catedral como espacio de Dios, la casa como escenario de lo doméstico y de desamor, el casino como moderno espacio de sociabilidad, pero también de crítica. En este punto la fidelidad del film es innegable: esos tres espacios son los que se nos muestran en la película. Y ello de la mano de tres personajes también: Ana Ozores, el Magistral y Álvaro Mejía. Cada uno de ellos tiene su lugar, pero todos, a su vez, quedan envueltos y atrapados en Vetusta.

El final responde a tres tipos de muerte diferentes: la muerte física (de Don Víctor), la muerte en vida (de Ana Ozores) o la huida a Madrid (de Don Álvaro). La imagen del desenlace es la imagen de Ana Ozores entrando desencajada y aterrada, sintiéndose culpable y tremendamente desdichada, en busca de perdón en la catedral[7]. Una escena cargada de fuerza que, todo sea dicho de paso, se utiliza en la versión en video antes de iniciar la visión de la película. Ya se nos anuncia que no hay escapa-

7 Gonzalo Sobejano ha subrayado esa angustia, hablando de «la imaginación moral de La Regenta»; esa lucha diaria entre el Bien y el Mal que trasluce un mensaje moral, ético, cristiano: «*la infinita aspiración amorosa del alma en diaria lucha con un mundo corrompido que mezcla, trastorna y envilece el apetito de la carne y la ansiedad de Dios*» (1981a: 55). Vetusta será para ello un microcosmos revelador, en el que Ana Ozores se debate. Véase al respecto, del mismo autor, su trabajo reeditado en 1988 (Sobejano, 1981b).

toria posible. La lucha universal y atemporal que se nos muestra en la novela entre el bien y el mal, entre el sexo y el amor, entre lo material y lo espiritual, se lleva con gran corrección a la pantalla.

En *La Regenta* de Gonzalo Suárez, pues, encontramos una dramatización de la Historia (con mayúsculas). Pero esto es insuficiente. La pregunta es: ¿qué más nos debe ofrecer? La película ha de ser capaz de sacudir las mentes de los espectadores; debe llevarles a ver en esa dramatización la representación de temas que les son familiares o preocupaciones presentes, actuales, en tanto en cuanto universales, pero no ahistóricos. La película enfrenta al espectador ante problemas morales. El film puede acabar conteniendo un mensaje moral, de valor universal: la lucha entre el bien y el mal de Ana Ozores, sus desmanes amorosos, por ejemplo, traslucen ese mensaje.

Noël M. Valis, recuerda Turner, vio a Ana Ozones enmarcada en la «sociedad decadente de la Restauración española»: encuentra coincidencias entre el carácter de la protagonista y «la disolvente pasividad sensual y egoísta que marca la época» (Turner, 1983: 90). Esta idea contrasta, sin embargo, con la interpretación de que Ana lucha y protesta, de que el sufrimiento tiene un poder vivificador. Pero que no la libera, añadiríamos nosotros. Representación del eterno femenino, Ana reconoce el aspecto físico del amor y procura sublimarlo –sin éxito– en el misticismo, en la poesía mística (Emma Bovary en las novelas). La colisión entre el sueño y la realidad en Ana Ozores se produce de manera inapelable, pero recurre al sueño como forma de escapar de un ambiente mediocre, asfixiante e hipócrita, que a la vez alimenta el estado de su espíritu. Como se nos ha recordado, «la gran ironía es que al llegar al adulterio, ambas esposas se dan cuenta de que la realidad es más terrible que la idealización» (Wiltrout, 1971, reed. de 1988: 242).

Junto a *La Regenta,* otras obras de la cinematografía dieron cuenta de problemas similares. Si tomamos como referencia la clasificación realizada por Miguel Juan Payán (2007), ¿qué nos sugiere? El autor incluye la película *La Regenta* entre la filmografía sobre el siglo XIX y, más concretamente, en el subapartado: «Otros retratos de la España del período llevados a la pantalla». *La Regenta* no estaría, pues, entre las obras que tratan «hechos relevantes» ni en el apartado de «Biografías cinematográficas» (en palabras del autor). Aparentemente, ese «otros retratos» nos desvela un pretendido lugar secundario de los escenarios, hechos o personajes que dichas películas muestran. Pero lo más significativo no es

tanto esto, como el hecho de que La Regenta se encuentre entre un largo repertorio de títulos de la historia del cine de los que, como ejemplo y sólo como ejemplo, podemos destacar: *Sonatas*, de Juan Antonio Bardem (1959), *Fortunata y Jacinta,* de Angelino Fons (1969), *Tormento*, de Pedro Olea (1974), *Doña Perfecta*, de César Fernández Ardavín (1977), *Juanita la Larga*, de Eugenio Martín (1982), o *Pepita Jiménez*, de Rafael Moreno Alba (1975).

Todas ellas fueron estrenadas entre los años 1959 y 1982 y construidas sobre la base de un guion literario o de un tema de tradición literaria. Como sus propios títulos indican, muchas son adaptaciones cinematográficas de sus homónimas literarias, ya sean obras de Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Juan Valera, Blasco Ibáñez o Ramón María del Valle-Inclán. Un superficial repaso por los argumentos nos desvela una temática reincidente y muy decimonónica a la vez: la del amor imposible; la de las imposibles relaciones entre un hombre y una mujer de clase social distinta, o entre una mujer y un sacerdote; la del adulterio; la de amores prohibidos por los padres, por la Iglesia o por los prejuicios de la sociedad de su tiempo; la de un pasado que lastra cualquier intento de vivir. Pero, en cualquier caso, siempre acaba mostrándonos el protagonismo del sexo femenino, de la mujer que, más bella o menos, se debate con angustia entre aquello que siente, entre aquello que desea profundamente y ama y lo que está prohibido. Mujeres pobres finalmente abandonadas por amantes ricos en busca de una mujer de su misma posición social… (*Fortunata y Jacinta*). Sus vidas acaban siendo un sinvivir. Son mujeres que aman la vida y no renuncian a disfrutarla a pesar de los peligros y de las coerciones sociales. A pesar del peso de la religión. Pero son mujeres que no pueden desprenderse, tampoco ellas, de los prejuicios de su tiempo, de la sociedad a la que pertenecen, y cuando lo hacen la culpa del pecado cae sobre ellas. La mujer y sus amantes; la mujer y la imposibilidad de vida plena; la ciudad y sus espacios; la Iglesia y su poder sobre la sociedad decimonónica; el ambiente opresivo…, acaban siendo los asuntos y los protagonistas de muchos de estos films. *La Regenta* es uno de ellos.

Las protagonistas, de condición social diversa, son mujeres atormentadas. Mujeres a las que vemos con los ojos de los otros. Basta recordar cómo miran y critican a la Regenta cuando va por las calles de Vetusta camino de una cita en casa del Magistral. Las juzgan, las critican, las convierten en objeto de morboso deseo, haciendo así de la ciudad una especie de prisión de la que no se puede salir. Cuando se traspasan los

límites de esa censura y de esa prisión en que se convierte la ciudad y quienes en ella habitan, el resultado es apocalíptico, dramático. La muerte de Don Víctor, la muerte en vida de Ana Ozores y la huida de Don Álvaro Mejía. El drama inicial se resuelve de manera circular, tanto en la película como en la novela. No hay escapatoria posible. La película, en la versión de Gonzalo Suárez, casi empieza como acaba, con Ana Ozores entrando en la catedral. Ana Ozores entra angustiada, corriendo, en busca de consuelo espiritual y arrepentimiento. No lo encuentra. El Fermín de Pas sacerdote le niega su ayuda, la Iglesia le cierra las puertas. El Fermín de Pas hombre la repudia.

Pero si importante es el tema y la problemática que desvela y el modo en que se trata, no menos es el preguntarse acerca del momento en que se lleva a cabo la obra fílmica. Quizás no sea casualidad que buena parte de estos trabajos se estrenaran allá por los años 60 y 70 del siglo XX, cuando los cambios en la sociedad española empezaban a ser evidentes y evidentes las contradicciones que ello creaba al Régimen franquista. Teniendo en cuenta esta cuestión, ¿en qué lugar de la historia del cine queda esta adaptación de la Regenta que dirigió Gonzalo Suárez? O, mejor, ¿por qué en 1974? Debemos reparar también en las fechas de las otras películas. Independientemente de que se trate de un tema recurrente de la literatura decimonónica, la pregunta o lo curioso es ver que algunas de las adaptaciones al cine de esas obras literarias arriba citadas tienen lugar en un arco de tiempo muy próximo, como hemos visto: o durante los últimos años del régimen franquista o en los inicios de la transición. Si tenemos en cuenta que a la altura de 1974 la Iglesia inicia un cambio en lo que había sido su relación oficial con el franquismo, podría no resultar descabellado interpretar estas obras como un medio de denuncia ante la sociedad de una Iglesia complaciente con el poder y con los poderosos. Aun sin pretenderlo, estas películas podían acabar despertando la conciencia de los espectadores…, jugando ese papel de agente histórico al que antes nos referíamos. La pregunta sigue en pie: ¿es suficiente esto para la Historia en su relación con el cine?

Bibliografía

ALARCOS, E. (2001), *La Regenta y otros textos clarinianos*, Oviedo, Nobel.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1952), «Exaltación de lo vital en La Regenta», en J.Mª Martínez Cachero, ed. (1978), *Leopoldo Alas «Clarín»*, Madrid, Taurus.

BÉCARUD, Jean (1964), «*La Regenta» de Clarín y la Restauración*, Madrid, Taurus.

BESER, Sergio (1972), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española,* Barcelona, Laia.

BOBES NAVES, María del Carmen (2001), «Cómo se construye un personaje de novela; cómo lo construye el cine», *Ínsula,* 659, pp. 6-9.

DURAND, Frank, ed. (1988), *La Regenta,* Madrid, Taurus.

FERRO, Marc (1980), *Cine e Historia,* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A.

— (2008), *El cine, una visión de la historia*, Barcelona, Ed. Akal.

GADDIS, John Lewis (2004), *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Barcelona, Anagrama.

HEREDERO, Carlos F. (1984), «Gonzalo Suárez frente a Clarín», en «La Regenta en el cine», *Argumentos,* 63-64, pp. 64-65.

MARTÍNEZ CACHERO, José Mª, ed. (1978), *Leopoldo Alas «Clarín»,* Madrid, Taurus.

PEÑA-ARDID, «Carmen (2009)», *Literatura y cine,* Madrid, Cátedra.

PALLS BYRON, P. (1988), «El naturalismo de la Regenta», en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 150-169.

PAYÁN, Miguel Juan (2007), *La Historia de España a través del cine*, Madrid, Cacitel, S.L.

PROST, Antoine (2001), *Doce lecciones sobre la historia*. Valencia, Cátedra.

RIMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO (2008), *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado,* Madrid, Cátedra.

ROSENSTONE, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites,* Madrid, Cátedra.

SERRANO PONCELA, Segundo (1967), «Un estudio de la Regenta», en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta. El escritor y la crítica,* Madrid, Taurus, pp.129-149.

SOBEJANO, Gonzalo (1981a), «Leopoldo Alas, la novela naturalista y la imaginación moral de *La Regenta»,* Introducción a *La Regenta,* I, Madrid, Castalia.

— (1981b), «*Madame Bovary* en *La Regenta*», *Los Cuadernos del Norte*, 7, pp. 22-27. Reproducido en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus, pp. 223-33.

TURNER, Harriet S. (1983), «Vigencia de Clarín: vistas retrospectivas en torno a La Regenta», *Arbor,* núm. 456, pp. 379-402. Reproducido en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus, pp. 69-92.

VARGAS LLOSA, V. Mario (1975), *La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*, Madrid, Taurus.

WILTROUT, Ann (1971), «El cosmos de *La Regenta* y el mundo de su autor», *Archivum*, XXI, pp. 47-64. Reproducido en Frank Durand, ed. (1988), *La Regenta*, Madrid, Taurus, pp. 234-249.

De espectador a historiador: cine e investigación histórica

Marta García Carrión*
Universitat de València

Le cinéma
comme le christianisme
ne se fonde pas
sur une vérité historique
il nous donne un récit
une histoire
et nous dit
maintenant: crois
(Godard, 1998: 202-203)

El poema –ensayo– film de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, es sin duda una de las más sugerentes propuestas que ha explorado las posibilidades de construir una narración histórica sobre el cine y un relato cinematográfico sobre su historia. Compleja, política y poética como toda la obra del realizador francés, *Histoire(s)* es una mirada cinematográfica y cinéfila hacia el pasado aparentemente muy lejana del trabajo del historiador. Sin embargo, Godard plantea una narración historiográfica sobre el siglo XX y su cultura, además de una reflexión metalingüística sobre la propia escritura y construcción del relato histórico.

Las relaciones entre cine e historia conforman un campo problemático amplio y diverso cuyas posibilidades están lejos de haberse explotado en toda su potencialidad. El propósito de este capítulo es plantear algunas reflexiones relacionadas con el trabajo de los historiadores y el estudio del cine, centrándome en la investigación histórica. Dejo así de

* La autora participa en el proyecto de investigación HAR2014-53042-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

lado otros posibles aspectos como el uso del cine en la docencia de historia o el trabajo del historiador como asesor o productor de relatos cinematográficos sobre el pasado. Me interesa plantear un breve recorrido por cómo se ha desarrollado el interés de los historiadores hacia el cine, su alcance y limitaciones, así como algunas perspectivas de análisis que considero relevantes.

Travelling por la mirada del historiador hacia el cine

Durante décadas, el cine fue ignorado por los historiadores más allá de su ámbito privado de ocio, menospreciado por ser considerado un medio alienante, un entretenimiento vulgar o una manifestación artística que poco o nada tenía que ver con la investigación histórica y la comprensión del pasado. Hasta los años cuarenta, fueron críticos cinematográficos o intelectuales cinéfilos los primeros y únicos en abordar el análisis del cine y elaborar sus primeras historias[1]. Cuando se institucionalizó académicamente el estudio del cine lo hizo al margen de la disciplina histórica, vinculándose a la historia del arte, la estética o la teoría literaria. Habría que esperar hasta los años setenta para que los historiadores se acercaran al séptimo arte con una nueva mirada que lo valorara como fuente histórica (De Pablo, 2001; García Carrión, 2011), un cambio que pone de manifiesto las evoluciones de la mirada historiográfica sobre los objetos culturales (Poirrier, 2004: 159-169).

A finales de los años sesenta se produjeron ya algunas aportaciones importantes que mostraban un cambio en la concepción de los historiadores, y en diferentes ámbitos historiográficos. Así, en 1968, por una parte la revista *Annales* publicaba un importante artículo de Marc Ferro (1968); por otra se organizaba en el University College de Londres el Congreso *Film and the Historian,* en el que confluyeron historiadores profesionales, directores, investigadores de cine y personal del National Film Archive (Chapman, 2013: 74-78). Tanto este Congreso como el artículo de *Annales* abogaban por convencer a los historiadores de la utilidad que el cine podía tener para la investigación histórica.

En los años setenta, esta línea de «historia y cine» se fraguó a partir de las aportaciones de diversos historiadores, entre los que destacan sin

1 Desde Paul Rotha a Maurice Brasillach o George Sadoul; en el ámbito español Juan Piqueras, Luis Gómez Mesa o Carlos Fernández Cuenca.

duda los franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin. Los trabajos de Ferro (1974, 1975) representaron la introducción en la historiografía francesa del cine como «nueva fuente» para el historiador[2]. Ferro afirmó que el cine era un agente histórico y le dio la categoría de fuente documental privilegiada por su carácter imaginado. Según el historiador francés, el análisis de las películas podía permitir descubrir determinados aspectos que tradicionalmente quedaban ocultos para el historiador. Ferro apuntaba la necesidad de partir de las imágenes, no buscar en ellas únicamente la ilustración o confirmación del conocimiento obtenido por la tradición escrita, fuente privilegiada para el historiador hasta el momento. Otro de los aspectos que introducía era la posibilidad de que el cine histórico, el cineasta historiador, pudiera proporcionar a la sociedad una historia de la que hasta ese momento se veía privada por la institución académica (Ferro, 1977).

Muy pocos años después apareció otra obra de gran importancia que defendía la pertinencia y necesidad de someter al cine al análisis del historiador, citada menos habitualmente que la de Ferro (al menos en el contexto español): *Sociologie du cinéma* de Pierre Sorlin (1977)[3]. A partir de la consideración de las películas como prácticas significantes, Sorlin señalaba que era preciso estudiar sus mecanismos pero sin aislar su funcionamiento en relación con las configuraciones ideológicas o el medio social en el cual se insertan, sin olvidar que el cine recurre a materiales particulares para los cuales es necesario emplear métodos de enfoque específicos. Sorlin proponía un ensayo metodológico que, por una parte, explora la consideración del cine como un producto cultural para cuyo análisis hay que estudiar tanto la producción (entendida no sólo como la etapa material de la producción, sino como un proceso que incluye el conjunto de factores sociales que acompañan la puesta en operación, la construcción y la circulación de los objetos) como el encuentro de los espectadores con el conjunto de filmes que se les ofrece (los gustos del público, las prácticas de asistencia al cine, etc.). Por otra parte, el trabajo de Sorlin incide en un análisis fílmico que tenga en cuenta no sólo los argumentos o temas de las películas, sino el estudio

2 Una recuperación y revisión de las proposiciones de Ferro y su influencia puede verse en el monográfico que le dedicó la revista *CinémAction* (1992).

3 Sorlin ya había publicado una primera aproximación al tema unos años antes (Sorlin, 1974).

de la organización del relato y la puesta en acción del material visual y sonoro, teniendo en cuenta siempre el carácter contingente y construido de la expresión fílmica.

Esta línea de trabajo propuesta por Ferro y Sorlin fue desarrollada asimismo en otros contextos historiográficos, y de hecho fue más bien en territorio anglosajón donde se desarrollaron principalmente las preocupaciones historiográficas hacia el cine[4]. La publicación de trabajos de historiadores (Smith, 1976) y la aparición de revistas como *Film and History* en 1971 o *Historical Journal of Film, Radio and Television* en 1981 dieron visibilidad a una tendencia todavía marginal en el campo de la historiografía. También en el ámbito español aparecieron por esos años algunos trabajos pioneros (Hueso, 1974; AAVV, 1977) de ese campo de historia y cine (Caparrós, 1989). Ya en los ochenta, el grupo Film-Historia en la Universidad de Barcelona se constituyó como núcleo más visible de esta tendencia dentro de la historiografía española[5].

A partir de estos trabajos que podríamos denominar pioneros, en las décadas siguientes han ido apareciendo obras que, desde diversas orientaciones, han profundizado en los análisis del cine desde los problemas y metodologías específicamente historiográficos. Este nuevo interés está, sin duda, conectado con la aparición de lo que se ha denominado «nueva historia cultural» (Ory, 2004; Serna, Pons, 2005) y, en un sentido más amplio, con el llamado «giro cultural» que puede detectarse en las ciencias sociales y humanidades desde los años setenta. El viraje hacia la cultura fue el denominador común para un conjunto muy heterogéneo de propuestas que, en el campo historiográfico, se caracterizaron por distanciarse de las historias estructuralistas y de las grandes narrativas que concebían las sociedades en su totalidad. En los últimos treinta años se ha hecho cada vez más patente el interés por la cultura, la historia cultural y, en un sentido más amplio, los estudios culturales (éstos fundamentalmente en el ámbito anglosajón). En estas décadas a partir de un complejo

4 En este sentido, es significativo que el escaso eco de su obra en Francia hizo que Sorlin decidiera publicar sus siguientes ensayos sobre historia y cine directamente en inglés (Poirrier, 2004: 164).

5 En 1983 nació el Centro de Investigaciones Film-Historia, fundado por José María Caparrós Lera y Rafael de España, profesores de la Universidad de Barcelona. Poco después, en colaboración con la UB, el Centro Film-Historia organizó las *Jornades d'Història i Cinema*, que alcanzaron ocho ediciones. En 1991 nació la revista de investigación *Film-Historia*, que sigue publicándose en la actualidad.

mapa de innovaciones teóricas y metodológicas se ha diseñado el campo de una historia cultural que, en diferentes sentidos, ha sido el escenario para discusiones metodológicas y epistemológicas de gran calado y ha obligado a los historiadores a mostrar una mayor autoconciencia crítica acerca del sentido de su trabajo. Las fronteras de la historia cultural se han ampliado, de tal forma, además de multiplicarse los significados atribuidos a la noción misma de cultura. Este giro cultural ha desafiado una noción estática de cultura como un todo coherente y armonioso sustituyéndola por interpretaciones más fluidas y dinámicas. Se ha abierto paso así una concepción de cultura no como un ámbito prefijado sino como un espacio en el que tiene cabida la acción de los sujetos, abandonando las interpretaciones deterministas que reducían el mundo de la cultura a un mero reflejo de estructuras socioeconómicas. Asimismo, la historia cultural busca (radicalizando el impulso de la historia social) romper el privilegio del documento impreso y del archivo de autoridades públicas como fuentes históricas, abriéndose a todo tipo de materiales. En este sentido, ha sido decisiva la aportación de los *cultural studies* (a pesar de todos los problemas que, desde el punto de vista histórico, plantean estos estudios) a la hora de validar la cultura popular como objeto de análisis que ha de ser estudiado con rigor.

Más allá de formar parte del giro hacia la cultura y del renovado interés de la historiografía por la cultura popular, para entender la introducción del cine en la investigación histórica no podemos olvidar el papel que jugó la cinefilia de algunos historiadores. Historiadores para quienes su relación con el pasado se había construido inicialmente en buena medida en las salas oscuras o en la pequeña pantalla, historiadores y que hacen referencia a las obras cinematográficas como punto de pasaje problemático en una investigación (Delange y Guigeno, 2004: 10). Así, la cinefilia de algunos historiadores fue decisiva a la hora de forjar una preocupación sobre la construcción de un relato histórico protagonizado por el cine, una posición no exenta de problemas, por ejemplo en la elección de temas tratados (Poirrier, 2004: 169).

A pesar de la afirmación explícita del cine como agente histórico y como «fuente» para el historiador y a pesar de ese giro cultural en la historiografía, lo cierto es que el cine continuó siendo un ámbito poco explorado por los historiadores en las décadas finales del siglo XX, más vinculado a su esfera privada del ocio que a su ámbito profesional (Delange, 2010: 324). Si bien las investigaciones de historiadores que abordan

el cine ya no son una singularidad, desde luego no puede sino destacarse su presencia marginal o nula en los principales trabajos de síntesis histórica y en las obras de referencia, al igual que sucede con otros medios de la cultura de masas como puede ser la televisión. En realidad, a pesar del impacto renovador de la historia cultural, la historia política continúa ocupando una posición preeminente en la historiografía. Por otra parte, el cine sigue mayoritariamente formando parte del ámbito de estudio de otras disciplinas, como la historia del arte, la comunicación audiovisual o la lingüística, y la interdisciplinariedad continúa siendo más proclamada que practicada. Se trata de un espacio en el que confluirían el trabajo de los historiadores y los estudios sobre cine, que son sin embargo disciplinas que se mantienen en general todavía hoy como compartimentos estancos, y el contexto académico español nos proporciona un buen ejemplo.

Otra limitación, especialmente destacable en la historiografía española, es que la mayoría de los trabajos historiográficos que tienen como objeto principal el cine se centran en las películas históricas o de propaganda política explícita. Aunque éste parezca un material más «obvio» para el historiador, la apertura hacia cualquier tipo de producción cinematográfica resulta imprescindible. De igual forma, contamos con un buen número de obras que abordan la representación de la historia en el cine, pero la tónica general es que están concebidas como catálogos o repertorios más que como análisis que exploren la relación entre los filmes reseñados y el discurso histórico. Cabe señalar el limitado desarrollo que han encontrado en España las reflexiones de tipo epistemológico sobre la escritura de historia y el lenguaje cinematográfico (Hughes-Warrington, 2009; Rosenstone, 2006; Baecque, Delange, 1998).

En conjunto, hay que incidir en que en buena parte de los trabajos historiográficos se emplean los materiales fílmicos como simple refuerzo o «ilustración» de argumentaciones históricas o como «reflejo» de la vida social y política, sin que se les conceda un papel activo en la explicación.

Interpretar películas e historizar el cine más allá del espejo

Uno de los problemas clave para los historiadores a la hora de abordar el cine es su incomodidad con el lenguaje cinematográfico, las dificultades que les plantea abordar su análisis. Los documentos escritos, y particularmente los de tipo oficial o político, fueron durante mucho tiempo la fuente privilegiada para el historiador, y otros materiales, otros lengua-

jes, requieren diferentes metodologías. Así sucede con la literatura (Burdiel, Serna, 1996), con la imagen (Burke, 2005), y desde luego con la narración fílmica. Lo cierto es que los historiadores no reciben en general una formación específica que les permita familiarizarse con el lenguaje cinematográfico, la evolución histórica de las industrias cinematográficas o las narraciones fílmicas, y por ello se requiere un esfuerzo de aproximación a las teorías de representación fílmica y las metodologías de análisis cinematográfico que se han desarrollado, así como a los estudios históricos sobre cine.

Precisamente, la falta de rigor metodológico es en mi opinión una de las grandes limitaciones del trabajo historiográfico con respecto al cine, en ocasiones analizado con una ligereza que sería impensable en ámbitos, por ejemplo, de historia política. De ello se deriva la realización de análisis superficiales basados casi en exclusiva en el argumento, ignorando el carácter siempre contingente del discurso y la imagen cinematográfica. Igualmente, el mantenimiento de una perspectiva mimética (la imagen como reflejo de una realidad objetiva) a la hora de abordar el análisis de un texto fílmico no se entiende sino como fruto de una ingenuidad teórica que resulta (o debería resultar) intolerable en la historiografía actual y después de todos los desarrollos de la historia cultural. En realidad, esa teoría del cine como «reflejo» fue desarrollada ya desde los años veinte, pero de forma más compleja, por el teórico cultural y cinematográfico alemán Siegfried Kracauer, quien afirmaba que un film reflejaba la sociedad que la producía, quisiera o no, y que el cine, por su naturaleza, era el instrumento ideal para registrar la realidad, por lo que tendía naturalmente hacia ella (1960, 1995). En su obra seminal *De Caligari a Hitler* (Kracauer, 1947), Kracauer trataba casi un centenar de filmes producidos en Alemania durante los años de la República de Weimar, analizando argumentos, temas y puesta en escena. Si el expresionismo alemán había sido interpretado por críticos y estéticos como uno de los grandes triunfos artísticos del medio cinematográfico, para Kracauer las perspectivas distorsionadas y la puesta en escena fragmentada reflejaban la dislocación social del contexto alemán posterior a la I Guerra Mundial, los miedos y necesidades de la nación, y anticipaban el ascenso del nazismo mostrando indicios de la disposición inconsciente del pueblo alemán a aceptar un gobierno autoritario. La obra de Kracauer, a pesar de haber sido revisada y sometida a crítica desde diversas perspectivas, continúa siendo una lectura fascinante que seguramente todo historiador contemporaneísta debería hacer. Mantener una comprensión del cine

como reflejo o registro de la realidad (simplificando no poco las reflexiones de Kracauer) supone una aproximación muy pobre para la investigación histórica y pone entre interrogantes hasta qué punto se ha producido una verdadera asimilación por parte de la disciplina histórica de los presupuestos de la nueva historia cultural.

Cómo entender el cine, cómo analizar las películas para comprender las sociedades y culturas del pasado es una cuestión compleja pero que no puede obviarse a la hora de abordar una determinada problemática historiográfica. La extraordinaria transformación que ha experimentado la comprensión y el análisis del cine en los últimos cuarenta años no ha venido tanto del trabajo de historiadores como desde otras perspectivas disciplinares, aunque el impacto de la nueva historia cultural es innegable. No se trata de encontrar una piedra filosofal que nos permita «decodificar» el significado de un film, sino, por el contrario, abordar la multiplicidad y complejidad de metodologías y perspectivas de análisis para abrir así líneas para la investigación histórica.

La crítica estética y la consideración del film como una obra de arte fue el paradigma dominante en las reflexiones sobre cine hasta los años sesenta. Con las teorías de autor y de género (cinematográfico) como puntales interpretativos, las películas se entendían y explicaban al margen de cualquier interpretación histórica o social. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, en un contexto de radicalización política, plataformas clave de la escritura sobre cine como las revista *Cahiers du Cinéma* o *Screen* dieron un giro, afirmando la esterilidad de la crítica estética y buscando una interpretación ideológica de las películas. Emergía así una teoría cinematográfica y una metodología de interpretación que estudiaba el cine como un «aparato ideológico». A pesar de que no se puede hablar de esta perspectiva teórica (denominada a menudo como «gran teoría» o *Screen theory*) como un todo, pueden identificarse claramente unas bases definitorias de su epistemología y metodología: el estructuralismo, la influencia de Althusser, el psicoanálisis (particularmente de Lacan) y la semiótica. Con el recurso a herramientas de la lingüística se buscaba una forma de análisis más «científica» (y en muchos casos, política) que la crítica estética. El impacto de esta forma de interpretar las películas, representada en obras de autores como Christian Metz (1977), fue enorme y diverso; los filmes ya no eran obras de arte juzgadas con criterios estéticos, sino textos ideológicos que representaban las relaciones de poder y cuyo significado se podía decodificar con las herramientas de la semiótica. De hecho, aunque alejados de la «gran teoría», también en el

campo de «historia y cine» dibujado desde los años setenta en el ámbito anglosajón del que se hablaba con anterioridad puede encontrarse su influencia. De la mano de esa aproximación, los años setenta vieron también el impacto de las teorías feministas en el análisis de los filmes. Con el psicoanálisis como arma política para analizar el papel pasivo que la mirada masculina construía para la mujer, la representación cinematográfica pasó a analizarse como una forma de represión simbólica por la reproducción ideológica del patriarcado a través del aparato cinematográfico.

La «gran teoría» buscaba construir una teoría total, omnicomprensiva para la interpretación de las películas como significantes ideológicos, construyendo un marco explicativo que homogeneiza y obvia las diferencias entre textos fílmicos. Desde el análisis semiótico estructuralista más rígido en realidad ni la estética ni la historia desempeñan un papel relevante. Particularmente, separa las películas de sus contextos históricos al interpretar el aparato cinematográfico como una estructura ideológica fija y que no cambia, sin relación alguna con los procesos históricos y sociales. Desde los años ochenta, se abrieron diferentes frentes críticos que dibujarían el escenario de la evolución de los estudios cinematográficos (Bordwell, Carroll, 1996). Se trataba de proveer a las investigaciones fílmicas de instrumentos que proporcionaran interpretaciones más solventes que las ofrecidas desde las categorías del psicoanálisis, tan abstractas y generales que conducían a explicaciones ahistóricas y tan firmes en su fuerza explicativa que no ofrecían lugar para prácticas de negociación. Una primera alternativa vino de la mano de la introducción de las nociones gramscianas de hegemonía y resistencia (Landy, 1996). Asimismo, en los años ochenta continuó el desarrollo de historias económicas e institucionales de la industria cinematográfica, en algunos casos siguiendo una perspectiva analítica marxista, que introducían nuevos elementos históricos propios del medio para la comprensión del cine más allá del texto fílmico.

También se abrió el campo de análisis de estilos fílmicos (normas y convenciones de representación) en su contexto histórico, particularmente en relación con su modo de producción (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985). Particularmente significativa fue la investigación en torno al cine de los primeros años (y en buena medida su redescubrimiento) para historizar los modos de narración y representación fílmica (Elsaesser, 1990). El análisis de la estética y recursos narrativos del «cine de atracciones», según la terminología acuñada por Tom Gunning, no sólo ha supuesto una ruptura con los relatos tradicionales sobre la evo-

lución del lenguaje cinematográfico, sino que ha permitido situar el nacimiento y primer desarrollo del cinematógrafo en relación con los procesos de transformación y modernización cultural (Strauven, 2006).

Otro de los campos de análisis fílmico abiertos está en relación con el estudio de la configuración cultural de representaciones, la producción, reelaboración e interpretación de imaginarios y su papel en los procesos de construcción y naturalización de las identidades sociales, como las de género, raza o nación. Como señalara Stuart Hall (1989), el cine no debe entenderse como un espejo de segundo orden que refleja una identidad cultural ya existente, sino como una forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos tipos de sujetos, construir puntos de identificación. Así, el cine se convierte en un espacio para la difusión de representaciones con las que el espectador se identifique o identifique como ajenas y contribuyan a la elaboración de identidades colectivas. Estas perspectivas han sido fundamentales a la hora de analizar las cinematografías de los países postcoloniales, un ámbito de trabajo que ha tenido una importancia capital a la hora de cuestionar el eurocentrismo dominante en las historias del cine, teorías cinematográficas y estudios fílmicos (Shohat, Stam, 2002). Asimismo, también se han aplicado al estudio del cine producido dentro de los estados-nación europeos como generador de representaciones compartidas que contribuyen a la imaginación de la comunidad nacional (Hjort, Mackenzie, 2000). Igualmente, la evolución de las perspectivas feministas y los estudios de género, a pesar del peso de los paradigmas de las teorías psicoanalíticas de la representación, ha abierto nuevas formas de entender la identidad de género en el cine a partir de interpretaciones textuales las películas menos rígidas y desde una consideración de la experiencia cinematográfica en un sentido más amplio (Butler, 2008).

En buena medida, puede decirse que en los últimos años se ha producido una convergencia de dos campos tradicionalmente separados en intereses y metodologías, los *Film Studies* y la Historia del cine (el primer grupo caracterizado por su preocupación por el texto fílmico y la segunda más concernida por la contextualización histórica de la producción cinematográfica) hacia la historia cultural. En este sentido, buena parte de los estudios sobre cine recientes *«recasts film history as cultural history without losing sight of the textual properties of films, the specificity of the film industry, and of cinema as a social institution»* (Spicer, 2004). Este «giro hacia la historia» se ha traducido en una nueva metodología para la investigación (Lagny, 1992) y en una ampliación de las fuentes

de estudio más allá del texto fílmico, desde la prensa general y especializada a las fuentes orales, pasando por documentos oficiales. A pesar de la crisis de las teorías interpretativas globales y de la fragmentación de las perspectivas sobre el cine, no ha desaparecido sin embargo la posibilidad de realizar síntesis de historia cultural del cine (Bosséno, 2002; Montebello, 2005; Benet, 2012).

Aunque este giro histórico ha tenido limitaciones (Higashi, 2004), parece claro que en la actualidad no puede entenderse un film sino como un texto complejo con tensiones ideológicas, un escenario conflictivo de discursos en pugna por la hegemonía, y como una práctica social y un medio de representación que opera dentro de un sistema cultural (Turner, 1998).

La última cruzada: públicos y experiencias cinematográficas

Una de las características más duraderas de los estudios y las historias del cine ha sido que se han centrado casi en exclusiva en un único lado de la proyección cinematográfica, el de la película, olvidando su otro espacio, el del espectador. Las aproximaciones que beben del psicoanálisis o los estudios de narratología apelan a un público ideal, abstracto, asumiendo una recepción y una respuesta única al texto fílmico. Sin embargo, desde los años noventa (muy relacionado con el «giro histórico» y empírico, primero, y el «giro espacial» después) los estudios sobre cine han incorporado al espectador y su experiencia a su agenda de investigación (Chapman, 2013: 114-124). El objetivo es desafiar la comprensión de los públicos como sujetos pasivos en la oscuridad de una sala, construidos por el aparato cinematográfico o por textos fílmicos, y concebir la asistencia al cine como un acto social llevado a cabo por sujetos *históricos,* situados en un momento cultural y social determinado, y *activos*, que entran en relación con las películas y con otras personas. Para ello se ha recurrido a metodologías diversas de las ciencias sociales y humanidades, como la etnografía, la geografía y, por supuesto, la historia (Maltby, 2011).

Un primer ámbito de análisis es el del sector de la exhibición, sin duda uno de los aspectos más olvidados en el estudio de la industria cinematográfica, frecuentemente identificada en exclusiva con la producción (Gomery, 1992). Y sin embargo, las dimensiones institucionales y

económicas de la exhibición cinematográfica, las estrategias de programación y proyección, son problemas clave para la comprensión del consumo cinematográfico. Asimismo, una historia de los públicos de cine es inseparable de la historia de la construcción, transformación o desaparición de los espacios de proyección en los diferentes espacios urbanos. La multiplicidad y multifuncionalidad de los espacios del cine de atracciones, los cines-palacio y los cines de barrio en la época dorada de la asistencia a las salas, entre los años veinte y los sesenta, las multisalas o el consumo cinematográfico doméstico, son algunos de los elementos que componen una historia social del cinematógrafo que nos ayuda a comprender cuestiones relativas a la difusión del cine y a las diferentes formas de consumo cinematográfico, como también a la evolución de sus públicos (Montebello, 2005; Ethis, 2009).

Los espacios públicos de proyección cinematográfica son, por definición, lugares de sociabilidad. No obstante, cuando los trabajos dedicados al estudio de la sociabilidad han contemplado el cine se ha prestado atención en todo caso a la cuantificación de espacios pero poca a la reconstrucción de la experiencia cinematográfica de los asistentes. Lugar de sociabilidad amistosa y amorosa, las salas de cine han ocupado históricamente un lugar central en el ocio de los individuos. «Ir al cine» ha tenido en determinados momentos históricos un sentido mucho más amplio e incluso diferente al de «ver una película». De hecho, la experiencia de asistir al cine de forma habitual, o incluso ocasional, como parte de una rutina de la vida social, podía tener más importancia que ninguna película en particular que se pudiera ver (Kuhn, 2002). Como toda actividad ritual, la asistencia al cine, sobre todo si se produce regularmente, se convierte en un acontecimiento a interpretar, una actividad que moviliza un lenguaje simbólico específico y una experiencia donde confluyen identidades individuales y colectivas en un espacio y tiempo compartido. Trazar geografías espaciales y sociales de consumo cinematográfico en ámbitos urbanos (Jancovich, Faire, Stubbings, 2003) o no urbanos (Fuller-Seeley, 2008) y reconstituir la variedad de las experiencias de asistencia cinematográfica es, sin duda, uno de los campos de estudio más interesantes que se abren para los historiadores. Por otra parte, la cinefilia, entendida ésta en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de los films y de una acción de cultivar el placer cinematográfico (Jullier, Leveratto, 2010), genera y se genera asimismo en otros espacios, no sólo en la asistencia al visionado de una película. Plataformas de difusión, promoción y discusión como la prensa cinema-

tográfica (en todas sus variantes), los cine-clubs o cine-fórums, pero también espacios informales y cotidianos, han jugado históricamente un papel fundamental en el aprendizaje y cultivo de la cinefilia y son imprescindibles para entender la difusión social del cine y la fascinación cultural por él.

Otra de las líneas de investigación abierta a partir de los años noventa es la de la recepción de los filmes, abriendo su interpretación más allá de los límites del texto fílmico (Hansen, 1991; Staiger, 1992). Se ha puesto de relieve que los significados de un film no son fijos sino cambiantes, y más allá de los mecanismos textuales responden a una explicación histórica y cultural. Las recepciones cinematográficas no pueden entenderse así sino como diversas, puesto que la relación con la obra cinematográfica es a la vez la comunicación de una ficción y la reinterpretación de esa ficción por su espectador, y depende de las competencias puestas en juego en esta comunicación, de las circunstancias en las que se desarrolla o de los horizontes de expectativas del propio espectador. Las dificultades metodológicas a la hora de trazar la recepción de un film son importantes. Los estudios de públicos han sido muy escasos hasta fechas recientes y generalmente contienen, en todo caso, datos cuantitativos que nos pueden dar una aproximación al éxito de un film, pero no a las recepciones que pudo tener. Más interés tiene lo que podemos denominar el aparato discursivo que rodea un film: los materiales publicitarios, las críticas y la prensa cinematográfica (o, en los años más recientes, los blogs y comunidades cinéfilas en internet). A través de estos materiales podemos analizar qué discursos se movilizaron para la promoción de la película y cómo fue ésta recibida por la crítica especializada, pero también por el espectador cinéfilo. Un material imprescindible también para estudiar la construcción pública de las figuras de las *stars*, sólo en parte construida en los filmes. Más allá de ser una táctica publicitaria o de producción, cabe destacar que se trata de todo un fenómeno social que convierte a las estrellas de cine en símbolos ideológicos, referentes de estilos de vida y, por supuesto, representantes de valores e identidades. El reconocimiento de la *star* por parte del espectador influye y forma parte de su recepción de un filme.

Otra de las metodologías que ha adquirido importante desarrollo en los últimos años es la investigación etnográfica a partir de entrevistas y trabajo con fuentes orales. A pesar de los problemas que puede plantear el uso de entrevistas (por ejemplo, a la hora de reconstruir la recepción de un film que se vio treinta años atrás y que desde entonces se ha visto varias veces

más en pases por televisión), lo cierto es que este tipo de estudios nos han proporcionado una visión que desafía y desarticula los análisis textuales.

En definitiva, la reconstrucción de los públicos históricos «de carne y hueso», de sus experiencias en la asistencia al cine, su recepción e interpretación de los filmes, su cultura cinéfila, parece ser el gran desafío para la investigación histórica, un terreno todavía poco trabajado pero con enorme potencialidad. Una investigación en la que el ámbito local y la microhistoria se abren como perspectivas necesarias para un enfoque sociocultural. La innovación en metodologías y fuentes y la imaginación histórica son asimismo imprescindibles para que los Menocchios del cine, en palabras de Richard Maltby (2009), entren en la historia cultural.

Coda

Afirmar la pertinencia del cine como fuente para la investigación histórica cincuenta años después de que la revista *Annales* publicara el primer artículo de Marc Ferro al respecto parece innecesario. Seguramente hoy en día ningún historiador lo negaría; otra cosa es que se le conceda la misma importancia que a otros campos de análisis en la construcción de los relatos historiográficos. Por ello sigue siendo necesario insistir en que el cine ocupa una posición muy marginal en la historiografía. Para remediarlo, ya no es suficiente con invocar el interés que el cine tiene para la disciplina histórica, sino que los historiadores afrontemos decididamente y con rigor su estudio dentro de las problemáticas de nuestro trabajo. Con el mismo rigor historiográfico y metodológico con el que trabajamos cualquier otra fuente o campo de análisis.

La cinefilia de un historiador, su afición y experiencia cinematográfica es a menudo un estímulo para la investigación histórica, pero no puede ser su única base. La historia cultural y los desarrollos de otras disciplinas nos proporcionan una amplia y compleja red de perspectivas analíticas; a lo largo de sus páginas este capítulo ha tratado de trazar un breve recorrido para plantear algunas de las líneas de investigación que considero que deberían estar en la agenda del historiador. A partir de ellas, podría resultar posible romper el binomio «historia y cine» entendido como la convergencia de dos ámbitos de estudio diferentes para construir una historia cultural en la que el cine ocupe realmente un papel activo en la explicación histórica.

Bibliografía

AA.VV. (1977), *Cine e historia,* Barcelona, Filmoteca Nacional.

BAECQUE, Antoine de y Christian DELANGE, dirs. (1998), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe,

BENET, Vicente (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona.

BORDWELL, David y Noël CARROLL, eds. (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David, Janet STAIGER y Kristin THOMPSON (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960,* London, Routledge.

BOSSÉNO, Christian-Marc (2002), «Le répertoire du grand écran. Le cinéma ''par ailleurs''», en J. P. Rioux, J. F. Sirinelli (dirs.), *La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, pp. 157-219.

BURDIEL, Isabel y Justo SERNA (1996), *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme.

BURKE, Peter (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

BUTLER, Alison (2008), «Feminist perspectives in film studies» en J. Donald, M. Renov (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies,* Thousand Oaks Cal., Sage, pp. 391-407.

CAPARRÓS, José María (1989), «Cine e historia en España», *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art*, 15, pp. 197-200.

CHAPMAN, James (2013), *Film and History*, Nueva York, Palgrave.

CinémAction. Cinéma et histoire autour de Marc Ferro, 65 (1992).

DELANGE, Christian (2010), «L'histoire au cinéma», en AA.VV., *Historiographies, I. Concepts et débats,* Paris, Gallimard, pp. 322-329.

DELANGE, Christian y Vincent GUIGUENO (2004), *L'historien et le film*, Paris, Gallimard.

DE PABLO, Santiago (2001), «Introducción. Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?», *Historia Contemporánea*. Monográfico *Cine e historia*, 22, pp. 9-28.

ELSAESSER, Thomas, ed. (1990), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute.

ETHIS, Emmanuel (2009), *Sociologie du cinéma et de ses publics,* Paris, Armand Colin.

FERRO, Marc (1968), «Société du XX^e siècle et histoire cinématographique», *Annales ESC* 3, pp. 581-585.

- (1974), «Le film. Une contre-analyse de la societé?», en J. Le Goff y P. Nora (dirs.), *Faire de l'histoire. Vol. III. Noveaux objets*, Paris, Gallimard, pp. 315-341.

- (1975), *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire,* Paris, Librairie Hachette.

- (1977), *Cinéma et histoire,* Paris, Denoël-Gonthier [ed. en español: Barcelona, Gustavo Gili, 1980].

GARCÍA CARRIÓN, Marta (2011), «Historiografía y medios audiovisuales: el ejemplo del cine», en A. Barrio, J. de Hoyos, R. Saavedra (eds.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Publican, pp. 127-140.

GODARD, Jean-Luc (1998), *Histoire(s) du cinéma. I. Toutes les Histoires. Une Histoire seule,* Paris, Gallimard-Gaumont.

GOMERY, Douglas (1992), *Shared Pleasures: A History of Movie Exhibition in America*, Londres, British Film Institute.

HALL, Stuart (1989), «Cultural identity and cinematic representation», *Framework*, 36, pp. 68-82.

HANSEN, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge MA, Harvard University Press.

HIGASHI, Sumiko (2004), «In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn», *Cinema Journal,* 44-1, pp. 94-100.

HJORT, Mette y Scott MACKENZIE, eds. (2000), *Cinema and Nation*, Londres-Nueva York, Routledge.

HUESO, Ángel Luis (1974), *El cine, fuente histórica del siglo XX,* Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense.

HUGHES-WARRINGTON, Marnie, ed. (2009), *The History on Film Reader*, Nueva York, Routledge.

JANCOVICH, Mark, Lucy FAIRE y Sarah STUBBINGS (2003), *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption,* Londres, BFI.

JULLIER, Laurent y Jean-Marc LEVERATTO (2010), *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin.

FULLER-SEELEY, Katherine, ed. (2008), *Hollywood in the neighborhood. Historical case studies of local moviegoing*, Berkeley, University of California Press.

KRACAUER, Siegfried (1947), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press [ed. en español: Barcelona, Paidós, 2002].

— (1960), *Theory of Film,* Nueva York, Oxford University Press [ed. en español: Barcelona, Paidós, 1989].

— (1995), *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

KUHN, Annette (2002), *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, Londres, I. B. Tauris.

LAGNY, Michèle (1992), *De l'histoire du cinéma,* Paris, Armand Colin [ed. en español: Barcelona, Bosch, 1997].

LANDY, Marcia (1996), *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

MALTBY, Richard (2009), «On the prospect of writing cinema history from below», en M. Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader*, Nueva York, Routledge.

MALTBY, Richard (2011), «Introduction», en R. Maltby, D. Biltereyst y P. Meers (eds.), *Explorations in New Cinema History*, Malden, Blackwell.

METZ, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire,* Paris, UGE [ed. en español: Barcelona, Paidós, 2001].

MONTEBELLO, Fabrice (1997), *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Thèse pour le doctorat d'histoire, Lyon, Université de Lyon II.

- (2005), *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin.

POIRRIER, Philippe (2004), *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Editions du Seuil.

ROSENSTONE, Robert (2006), *History on Film, Film on History*, Harlow, Pearson-Longman.

SERNA, Justo y Anaclet PONS (2005), *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal.

SHOHAT, Ella y Robert STAM (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

SMITH, Paul, ed. (1976), *The Historian and the Film*, Cambridge, CUP.

SORLIN, Pierre (1974), «Clio à l'écran ou l'historien dans le noir», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 21-2, pp. 252-278.

— (1977), *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier [edición en español: México DF., FCE, 1992].

SPICER, Andrew (2004), «Film Studies and the turn to history», *Journal of Contemporary History*, 39-1, pp. 147-155.

STAIGER, Janet (1992), *Interpreting films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press.

STRAUVEN, Wanda, ed. (2006), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

TURNER, Graeme (1998), *Film as a Social Practice*, Londres, Routledge.

Experiencias en el cine de época. Intento de receta casera

Uxua Castelló Espinal
Directora artística

Desde la dirección de los encuentros entre Cine e Historia que están en el origen de este volumen me pidieron que hablara de mi proceso de trabajo para rodar una película de ambientación histórica. Voy a tratar de darle un enfoque que resulte comprensible e interesante para quienes no están familiarizados desde dentro con el mundo del cine, sino que se acercan al tema desde la disciplina histórica. Para ello describiré el proceso de preparación de un trabajo prestando atención a los momentos en los que la historia tiene más peso.

Lo que desarrollo a continuación es un proceso particular. Hacer un película no es un proceso de laboratorio, se podría decir que es más como una receta de cocina. Mi intención es explicarlo cronológicamente, aunque hay procesos que se desarrollan en paralelo, o solapados y dependiendo de las particularidades del proyecto algunas cosas cambian. La totalidad de lo que paso a exponer, mejor dicho, a relatar, es fruto de la experiencia, así que no he podido evitar acompañarlo de ejemplos y anécdotas. Vamos con ello.

Otra cuestión que quisiera aclarar antes de adentrarnos en el proceso es el término «película de época». Personalmente, y en primera instancia, cualquier película que se remita a un pasado sería una película de época. Si el pasado es tan cercano que no requiere una especial atención y un tratamiento riguroso en cuestiones artísticas tales como modelos de coches, electrodomésticos u objetos de uso personal de los actores y actrices, no lo sería; ahora cabría valorar cuánta es la cantidad de tiempo que separaría una película «actual» de una película de época.

Primera lectura

Un productor o un director te llaman y te ofrecen una película, charlas y te mandan el guión. Yo comienzo realizando una primera lectura, a ser

posible en un lugar íntimo donde no recibas interrupciones, porque lo ideal es leerlo como si fuera algo lúdico, de una sola vez, dejándote atrapar, enamorar por la historia, que, al fin y al cabo, es a lo que el espectador va al cine, a emocionarse.

Segunda lectura

En la segunda lectura, empiezo a confeccionar «mapas» emocionales de la historia. En ellos repaso lo que el guión ha despertado en mí, y analizo cómo lo ha conseguido, qué técnicas ha utilizado, el ritmo de la narración, en qué espacios se produce la presentación de cada personaje, sus espacios vitales, también cuáles son los picos donde la emoción llega a sus niveles más altos; porque durante la preparación de la película, vamos a intentar potenciar este mapa emocional desde el departamento de arte, y lo haremos creando ambientes que empujen esa narración hacia el lugar apropiado. Además, la mayoría de las veces no se rueda en orden cronológico, y este «mapa» te ayuda a conservar la idea global del proyecto, la intención de cada decorado, cada fondo.

También en esta segunda lectura, elaboro una lista de decorados para tener perspectiva sobre el volumen que vamos a trabajar, para ser más consciente de cómo se dividen los bloques arquitectónicos en diferentes estancias. Sigo confeccionando pequeños mapas, esta vez más particulares, y alrededor de este momento comienzan a aparecer dudas sobre la época que no permiten avanzar. Al principio son pequeñas dudas generales que rápidamente se convierten en grandes dudas más concretas. Aparecen aquí las primeras investigaciones para documentarnos acerca de la época.

Este primer ataque de duda lo resolvemos con lo que todos, la aspirina de la duda: internet. Lo más corriente es empezar con muchas expectativas, queriendo estudiar el siglo, su momento político, los movimientos sociales, la industria, los medios de transporte, la arquitectura, la botánica, la zoología, el arte, la decoración, los textiles, la moda, las costumbres, la educación, la música, la alimentación, la literatura, los vicios, y hasta la caligrafía. Parece mucho material a estudiar, pero todos estos aspectos son cuestiones de las que se encarga el departamento de arte, de modo que no hay escapatoria.

Para un alma curiosa, el proceso de investigación sobre una época, en ocasiones, e incluso más si esta es cercana, es una experiencia muy

estimulante. Para la preparación de *El camino de los ingleses* (2006), cuya acción se desarrollaba durante los años 70, saqué los álbumes fotográficos de mi familia y puse al resto del equipo a desempolvar los suyos tratando de encontrar una textura para una pared que yo recordaba en una foto de mis padres donde aparecían brindando en una cena de verano.

Dependiendo del calendario que se vaya confeccionando desde dirección y producción, se dispone de más o menos tiempo para ir estudiando, o lo que nosotros llamamos «documentarse». De modo que comienzo yendo a la biblioteca y sacando un gran número de libros, pero la verdad es que acabamos nutriéndonos esencialmente de imágenes más que de texto. Si la fotografía no había hecho su aparición en el momento histórico en el que se desarrolla el guión, buscamos en la pintura, en otras películas para saber cómo otros se han enfrentado al mismo trabajo, en documentales, y en algunas ocasiones en asesores.

Lectura de guión con equipo técnico

Encontrar un buen asesor no es fácil. En una ocasión me hice amiga de uno de ellos y la distancia entre sus expectativas sobre lo que iba a ser su trabajo y lo que terminó siendo resultó muy grande. Me confesó que cuando le ofrecieron la oportunidad de trabajar como asesor en una película, se puso a estudiar cine como un loco: terminología, soportes cinematográficos, historia del cine, directores, actores, actrices… Otra víctima del entusiasmo que, por aquel entonces, no podía gozar todavía de los lujos de internet. Cuando leyó el guión pensó que tenía muchas lagunas y que faltaban datos, que si se hacía un «mapa» de lo que el guión contaba, había hechos que casi se estaban solapando unos con otros, cuando él había estudiado que el tiempo que los separaba era más grande, que había suposiciones acerca de cuestiones que en el guión se daban por hechas. Pensó que con paciencia iban a poder reescribir unas cosillas aquí y otras allá y así ser justos y rigurosos con su amada historia. De modo que, encantado con su nuevo «papel», acudió al siguiente paso del proceso de preparación de la película, la lectura de guión o *page to page*.

La lectura de guión se realiza normalmente en la productora, con todos los jefes de departamento y algunos ayudantes; el director y el productor o director de producción también están presentes. Lo habitual es que el ayudante de dirección sea el que haga las presentaciones y comience leyendo en voz alta para todos la práctica totalidad del guión.

Durante esa lectura, el director marca las directrices de la película: si va a ser una comedia tratada como tal, si la fotografía va a ser saturada, si los planos van a ser tan cerrados que nos vamos a fijar esencialmente en los rostros de los actores y, entre ellas, cómo quiere que se trate la cuestión de la época.

Abro aquí un paréntesis para tratar brevemente este punto; hay directores que se comportan de forma muy escrupulosa con las películas de época, y te piden que desde el departamento de arte se haga lo correspondiente, prefieren omitir antes que errar; mientras que para otros es contar lo mismo de siempre: un chico, una chica, un malo, el padre de alguno de ellos, un tonto bueno que muere..., pero en un contexto histórico. A éstos no les importa tanto el rigor histórico como sentirse cómodos manejando la trama y el recorrido emocional de los personajes; incluso en ocasiones se permiten guiños, como hizo Sofia Coppola al mostrar en las estancias de María Antonieta unas botas deportivas Converse, icono de juventud y rebeldía desde los años 60 (*María Antonieta*, 2006).

Tras el paréntesis y volviendo al momento de la lectura de guión, a lo largo de ella se tratan temas generales para más tarde abordar temas particulares de cada departamento ya en reuniones privadas. Cada jefe explica cómo ve la película desde su departamento, con la intención de encontrar una dirección común hacia la que trabajar. A veces se aportan algunas muestras o referencias: trabajos anteriores o dibujos para ilustrar de lo que se habla. Incluso el director ofrece referencias de todo tipo, priorizando las visuales, normalmente de otras películas. Como es posible que ya se haya empezado con las localizaciones, la búsqueda de espacios posibles donde se podría rodar, el departamento de arte muestra fotos de estos espacios para compartir primeras impresiones y posibilidades. Trabajar sobre imágenes para nosotros es fundamental, es nuestro idioma.

Seguramente el asesor histórico habría intentado a lo largo de la lectura de guión brindar sugerencias, pero viendo todo lo que se habla, se cuestiona y se deja para ver con posterioridad, decide no echar más leña al fuego y mantenerse callado mientras espera que le pregunten.

Tras la lectura de guión, y con algunas dudas ya despejadas y otras reencaminadas, cada uno por su parte, vamos guardando toda la información que consideramos para elaborar un dossier que irá creciendo a lo largo de la película y que se comparte parcialmente con otros departamentos.

Primeras localizaciones

A estas alturas de la «película», el proceso de localización ha ido avanzando de la mano del departamento de arte y de producción, o en algunos casos, dependiendo de diferentes factores (como el volumen de la película, la cantidad de lugares que hay que encontrar para rodar, la cantidad de gente con la que cuenta el director de arte, si tiene uno o varios ayudantes, un ambientador o ambientadora), se contrata a una figura que es el «localizador». Cuando se trata de una producción de época, como es el caso que nos ocupa, el localizador debe tener conocimientos de arquitectura y botánica cuando menos o adquirirlos como buenamente pueda. Quienes formamos el departamento de arte compartimos nuestro dossier de trabajo con él y le damos indicaciones sobre las características que debe tener el espacio para adecuarse al rodaje. Después de unos días de trabajo, el localizador, o bien los profesionales de producción junto con el director de arte, en caso de que no haya localizador, muestran a dirección los espacios encontrados para comprobar que cumplen en primer término las expectativas.

Una vez se tiene una batería de localizaciones posibles, se produce una nueva reunión de jefes de equipo.

Las localizaciones técnicas

En ellas, el director de producción, el jefe de sonido, el director de fotografía, el director de arte y el director a secas, junto con sus correspondientes ayudantes, se reúnen para visitar esta primera propuesta de lugares posibles para el rodaje con el fin de dar por aprobados los espacios como lugares definitivos para rodar. Aquí me gustaría aclarar que en algunas ocasiones da la impresión de que desde el departamento de arte solo trabajamos la arquitectura, los interiores o incluso las fachadas. Sin embargo, es necesario aclarar que lo que se trabajan son los espacios, y éstos pueden ser tanto interiores como exteriores: por ejemplo, un prado también es un espacio que se trabaja desde el departamento de arte y que se trata como un decorado más.

Así, en el caso de que las localizaciones sean en espacios exteriores, debe estar presente la vegetación adecuada a la época, así como el orden en el que se dispone, si es un jardín, un huerto, una montaña... En el caso de que las localizaciones a visitar sean espacios interiores, se acude

a los espacios elegidos, en primer lugar por la arquitectura que ofrecen, observando en qué medida coincide con la época en la que se desarrolla el guión y si se adecua a las necesidades. Éstas se miden, entre otras formas, haciendo una pequeña puesta en escena técnica, esto es, decidiendo cuales serán los movimientos generales de los actores a partir del guión y de la cámara. Con ello esbozado aparecerán las necesidades de cada departamento.

El departamento de arte puede dar su visto bueno a la localización, pero ha de pensar que, además de la expresividad, el espacio ha de ser funcional y servir para rodar la película con todo lo que ello conlleva, teniendo en cuenta las necesidades de otros departamentos. Así, por ejemplo, para el de fotografía es un problema que no haya fuentes de luz natural desde donde poder justificar su iluminación; si no están en una planta baja o tienen balcones, es complicado poner la luz fuera a mucha altura. Para sonido, es esencial que cerca de la localización no haya obras, autovías, autopistas, pasos de trenes, o cualquier fuente de sonido no deseada y no controlable. Para producción las necesidades son muy amplias: resuelve los problemas de todo el equipo y tiene la responsabilidad de alojar a todos los departamentos y todas las necesidades. Por ello, precisa de espacios para alojar a vestuario, maquillaje, peluquería (que puede necesitar agua para lavar las cabezas), material eléctrico, catering, oficinas para el trabajo con portátiles y teléfonos, además de un sitio para que actores, actrices y figuración, si la hay, esperen su entrada, y uno para que el equipo coma. Además de todo esto, se debe comprobar que sea posible el acceso y aparcamiento de alrededor de 10 furgonetas o camiones con el material de trabajo de cada departamento, más los vehículos de los técnicos que acuden por sus propios medios.

De vuelta de las localizaciones técnicas, el departamento de arte prepara una lista de necesidades y actuaciones sobre los lugares visitados para valorar el esfuerzo humano y económico de la intervención. Después de saber la cantidad de características que ha de reunir un espacio apto para rodar y alojar a un equipo, se entiende que el concepto que se maneje a la hora de aceptar un lugar desde su condición estética, más que los de *realidad*, *verdad* o *historia*, sea el de *verosimilitud*.

Paradójicamente, si la localización se acerca más al hecho o al momento puramente histórico y además se conserva adecuadamente, el rodaje se hace más tenso y rígido. Este tipo de lugares están protegidos por instituciones públicas que hasta cierto punto facilitan la entrada al

rodaje en los espacios, pero, precisamente por su carácter de protegidos, impiden libertad de acción al equipo de arte en particular. Suelen estar equipados con alarmas antiincendios, rejillas de aire acondicionado, luces de emergencia, zonas acordonadas, cuadros, piezas de metacrilato protegiendo esculturas y otros elementos, alarmas, vigilantes… Hasta tal punto que, en ocasiones, la labor de intervención del departamento consiste poco menos que en tapar, tapar y tapar. Estas localizaciones resultan más baratas económicamente, pero por otra parte, por el carácter de intervención restringida para todos los departamentos, se convierten en lentas para rodar y rígidas a la hora de acoplarse a tantas necesidades y de tanta gente[1].

En el otro extremo, existe la posibilidad de optar por la construcción en un plató. Este modo de trabajar es lo más parecido a que te hagan un traje a medida. Los espacios así conseguidos ofrecen la posibilidad de crear de una manera muy libre, acogen todas las necesidades de los diferentes departamentos, permiten el control absoluto de la luz, están insonorizados, tienen aparcamientos para los vehículos y –una de las cosas que más tiempo resta al rodaje– se evitan los desplazamientos. El inconveniente es que resulta imprescindible un gran desembolso de dinero para que resulten creíbles.

Entre una y otra posibilidad, cabe encontrar lugares que pertenecen a la época o simplemente lo parecen, donde sí se pueden hacer intervenciones de construcción como cerramientos con paredes que ayudan a

1 Recuerdo especialmente la situación paradójica que vivimos en el departamento de arte durante el rodaje de *Martini, el valenciano*. Logramos el permiso para rodar en un conocido palacio de la ciudad de Valencia. El rodaje era en agosto, con lo que todos los trámites de permisos y burocráticos se realizaron antes del mes vacacional. Encantados con los resultados del trabajo de producción, el avance del equipo de arte fuimos unos días antes de rodar en la localización para revisar las necesidades, prever con los atrecistas alguna novedad, y comprobar que los permisos para la actuación estaban vigentes y se acoplaban a las necesidades. Y es aquí donde un eslabón de la cadena se trabó en algún momento: nos encontramos en la difícil situación de tener que rodar en un precioso salón del siglo XVIII un baile, con mucha figuración, una colección de cuadros de la época maravillosa y extensa, y sin poder quitar las cartelas informativas de los cuadros, que estaban montadas sobre cartón pluma blanco impreso. Ningún responsable del palacio tenía aviso de que iba a ser necesario retirar este rastro de actualidad de las paredes, y en agosto no parecía posible poder localizar a ninguna autoridad con competencia sobre este aspecto tan sencillo y tan desequilibrante.

acotar los espacios, colocación de falsas puertas, cubrir las paredes con otras falsas con el fin de darles un acabado o textura diferente, etc.

Con los datos de intervención y presupuesto se valora si rodar en cada decorado es viable a nivel económico y humano. Ahora llega, para el departamento de arte, la hora de ejecutar.

Realización

Después de las localizaciones técnicas cada departamento empieza con fuerza su trabajo interno y se toman decisiones teniendo en cuenta lo hablado en procesos previos. Se pasa a organizar el trabajo de construcción con la ayuda de un calendario organizado a partir de un plan de rodaje, mientras sobre los temas puntuales que se han determinado se sigue investigando para avanzar en la confección del dossier, que a estas alturas ya se comparte con los miembros del departamento para el diseño y detalles de los elementos de construcción.

Por una parte, se hacen los desgloses por secuencias. Los desgloses reúnen todas las necesidades que vienen marcadas por guión, así como las decisiones tomadas en las localizaciones técnicas. Por ejemplo, si en el salón debe haber un sofá con unos sillones auxiliares para acoger a los cinco personajes que aparecen en la escena; si están tomando café, dónde se va a apoyar la bandeja con el juego de café, o si no habrá ningún soporte para ello por motivos ya discutidos con anterioridad; desde dónde y hacia dónde se moverán los personajes, si tendrán entradas y salidas, qué se verá a través de los vanos de las puertas y las ventanas, qué tipo de tejido irá cubriendo los vidrios de las ventanas, dependiendo de si podemos ver el exterior o por evitar el anacronismo no podemos dejar que se vean los detalles del paisaje, pero a su vez debemos permitir que entre luz natural; si la textura del tejido conviene que sea de una trama tosca para que se dibuje sobre la piel de un personaje cuando se acerque a la ventana, y otros muchos detalles de ambientación[2].

2 Cuando se elaboran los desgloses, hay que ser cuidadoso, porque lo que el guión nombra no es lo que necesariamente hay que tener en el set el día de rodaje. Durante el rodaje de *Flor de mayo,* basada en la novela homónima de V. Blasco Ibáñez, un personaje llamaba a un feto del que la protagonista tenía que deshacerse «comida para los peces», en sentido figurado, puesto que se preveía que iba a ser arrojado al mar. En los desgloses, al departamento de arte se le pedía que llevara para el rodaje de esa secuencia, entre otras cosas, comida para peces.

Como se puede observar, además de cuidar los aspectos históricos del guión, hay toda una serie de aspectos expresivos de los que el departamento de arte se hace cargo. Con el fin de dotar a los diálogos de mayor expresividad y veracidad, por lo general, se tiende a que los personajes estén realizando acciones a la vez que hablan, y esto nos obliga a estudiar la época en detalles que ver con aspectos sociales y económicos, e incluso culturales; si en el siglo XIX en Valencia las clases altas tomaban chocolate caliente en invierno, si en verano era más típico tomar horchata o limonada. En ocasiones estas acciones vienen plasmadas en el guión, pero en otros casos son decisiones que se toman entre dirección y el departamento de arte.

Los libros de historia, a estos niveles de recreación de época suelen ser más parcos; la información acerca de estas cuestiones está urdida entre datos, fechas e información de otra índole, con lo que resulta más trabajosa de extraer. En general, tendemos a recurrir más bien a novelas que están ambientadas en la misma época y que, en la medida de lo posible, estén relacionadas con alguno de los aspectos particulares del guión. Cuando éste se basa en una novela adaptada, se nos facilita mucho la investigación, porque aunque las películas no muestran todo lo que en la novela se describe, a la hora de recrear los ambientes la extensión de una novela nos ayuda a formarnos una idea visual sobre pequeños detalles en los que se apoya el momento histórico. La pintura, la fotografía, y otros soportes sobre la época en cuestión son, por expresarlo en imágenes, nuestra fuente de información más rápida y más frecuente, aunque lo que nos brinden sea una información con una gran carga subjetiva[3].

Al tiempo que la parte del departamento que se encarga de la construcción va interviniendo en los espacios donde se va a rodar, el regidor avanza con el mobiliario y los detalles. El regidor antes era un técnico que pertenecía al departamento de producción, pero las necesidades del de arte son tantas que acabó por instalarse en este equipo. Es la persona que se encarga de conseguir todo y de llevar las cuentas del departamento. Para ello se vale de internet, por supuesto, pero también y por encima de todo, de su agenda de contactos, que ha ido confeccionando

3 Fue de grandísima ayuda que V. Blanco Ibáñez describiera prolijamente el menú de la comida de Navidad en *Arroz y tartana*, cuando tuvimos que elaborar los diferentes platos para la película. Los bodegones de la época también nos sirvieron de inspiración; de hecho, en el departamento de arte recibimos numerosas felicitaciones por este trabajo incluso de profesionales de la hostelería tradicional.

a base de experiencia. Los lugares tipo a los que se remite la mayoría de las veces son las casas de atrezzo. Así, armado hasta los dientes de listas de necesidades extraídas del desglose, sale a la calle a organizar recogidas, devoluciones, cesiones y encargos de cualquier índole.

En las casas de atrezzo se encuentran cosas de todo tipo: mobiliario en general, cortinas, colchas, cubertería, marcos, pinturas, pizarras, pupitres, banquetas de bar, puestos de telefonista, televisiones, bocas de riego yanquis, máquinas expendedoras de periódicos, carruajes, puesto de mercado antiguos, ataúdes, árboles de Navidad, ficticios de comida (esto es, jamones, quesos, chorizos, imitaciones de tartas nupciales..). Cualquier cosa que sea susceptible de salir en un rodaje, es probable hallarla en una casa de atrezzo: esto es, TODO. Las hay especializadas en cosas diferentes, en épocas diferentes, en medios de transporte tirados por animales, en coches de época, incluso en todo lo que tiene que ver con tejidos y que forma parte de los espacios, no del vestuario. El problema es que cuando se están realizando dos proyectos de la misma época a la vez, intentar encontrar material suficiente resulta un poco complicado. La gran mayoría de estos establecimientos están situados en Madrid y Barcelona, por lo que hay objetos que escasean y que se repiten en muchos proyectos. La ventaja es que es material para cine: en ocasiones es material de época auténtico pero en otras solo lo parece, y esto simplifica bastante nuestro trabajo. Cuando por cualquier motivo se hace necesario recurrir a anticuarios, particulares, casas de compraventa de segunda mano, o similares, hay que abrir el contacto. La mayoría de las veces, sobre todo los anticuarios que tanto aprecio tienen a su mercancía, sufren por ella, y nosotros compartimos de algún modo su sufrimiento. También es posible encontrar imitaciones de mobiliario de época, pero las proporcionan proveedores que por lo general se encuentran fuera del circuito natural del cine.

Mientras se resuelven las cuestiones relacionadas con el mobiliario, el regidor y el ayudante o ambientador busca en paralelo el atrezzo de mano. Así se llama al atrezzo particular que pertenece a cada personaje: su cartera, el tabaco –si fuma–, el mechero, el libro que está leyendo en ese momento, el periódico, su bastón si lo lleva, los detalles que reflejan su personalidad, tanto si salen en el guión como si son aportaciones del departamento al personaje. En una situación ideal, esto se trabajaría conjuntamente con los actores, pero la verdad que en los proyectos en los que he trabajado no suele ser así. En alguna ocasión algún actor o actriz

te pide que le consigas alguna cosa para su personaje, o te traen elementos que utilizaron en otras películas de la misma época y que se quedaron como recuerdo; otras veces somos los responsables del departamento, coordinados con dirección, quienes les proponemos objetos para que los tengan en las manos, para que apoyen al personaje y les den la opción a realizar alguna acción de las que antes hablábamos. Estos objetos permiten lo que para mí constituye uno de los mayores lujos de esta profesión, que es, en un ejercicio de empatía, ser todos los personajes, ponerte en el lugar de todos y cada uno de ellos, y así saber localizar con rapidez, entre los miles de objetos y detalles con los que te vas encontrando a lo largo de la preparación de la película, aquellos que sabes que encajarían entre las pertenencias de tal o cual personaje. Son como una especie de DNI trasladado a un objeto o varios. Cuando esto se hace con acierto, el conjunto de este atrezzo de mano se convierte en un pequeño universo que se expande a otros departamentos[4].

Presentación de atrezzo

El atrezzo de mano y atrezzo pequeño que se va reuniendo, confeccionando o construyendo, se prepara en una nave o almacén para la «presentación de atrezzo» unos días antes del comienzo de rodaje. En ella, y organizado por grupos de decorados, se intenta presentar lo más cercano posible a un resumen o «muestrario» de lo que se va a hacer a lo largo del rodaje. A esta sesión acuden el director, el ayudante y el director de fotografía. En la medida de lo posible se muestran los objetos, mobiliario, te-

4 En el rodaje de *El camino de los ingleses,* había una secuencia donde se presentaba a uno de los personajes, era su primera aparición en la narración. El personaje al que hacemos referencia era *Fina,* interpretado por Cuca Escribano, *Fina* (30), era una mujer frívola y sensual que lee y relee la biografía de Rockefeller mientras sueña con encontrar a un hombre como él. La presentación discurría en el salón de la casa paterna donde ella vive. Para apoyar estos aspectos del personaje, desde el departamento de arte elegimos una mecedora para que se balanceara y el movimiento le diera cadencia y provocación a sus palabras, le pusimos una copita de licor, tabaco, y «sin querer» pusimos una pequeña cesta metálica muy en la línea de como veíamos a *Fina,* con diferentes botes de laca de uñas y algodones sobre una mesa baja. A maquillaje le gustó la idea, así que le pintaron de rojo las uñas de los pies y le pusieron algodoncitos entre los dedos. A Antonio Banderas, el director, le hizo gracia la ocurrencia, así que *Fina* se presentó al mundo con las piernas cruzadas en alto, balanceándose, y con una copa de licor en una mano, y un cigarrillo en la otra.

jidos... Si no es posible tenerlos físicamente, se aportan fotos o cualquier otra referencia visual que ayude a esbozar cada uno de los decorados. En esta presentación se intenta que el director visualice y apruebe el mayor número de cuestiones posibles, sobre todo en materia de atrezzo de mano de los personajes. A muchos de los actores e incluso directores les gusta tenerlo cuanto antes para familiarizarse con él, e incluso se hacen ajustes de diferentes tipos. Por ejemplo, en el caso de las luces o lámparas que se van a utilizar en la película, en muchas ocasiones es necesario pasárselas al departamento de fotografía para que las cablee, les añada baterías, cambien los casquillos para que puedan soportar más potencia, etc.

La presentación se realiza de mano de los atrecistas de rodaje, quienes previamente han compartido el dossier ya casi completo para darse una «zambullida en la época» y son partícipes importantes en esta presentación porque luego serán quienes etiqueten y organicen todo el material antes de meterlo en lo que será su vehículo de rodaje. La presentaciones de atrezzo son un poco como si el equipo de avance de arte le pasara por fin el relevo al equipo de rodaje. Una vez el atrezzo está ya aprobado, y los atrecistas conocen su funcionamiento y su función, es su responsabilidad cuidarlo y guardarlo hasta que vaya a ser rodado.

Rodaje

Durante el rodaje, cada vez que se entra a rodar en un decorado nuevo, el director de arte hace la presentación al director y al director de fotografía en presencia del primer ayudante de dirección; es conveniente que la parte del departamento de arte que se encarga de cubrir el rodaje llegue un rato antes para poderles hacer entrega a ellos primero y contarles los pormenores, detalles o dificultades que el set puede presentar, así como que fotografíen todo el espacio para tener control sobre la disposición de los elementos. A partir de ahora ellos se harán cargo del mantenimiento del set, de los elementos que entran en acción, del atrezzo de mano del que ya hemos hablado, e incluso de los perecederos (cigarrillos, comidas, bebidas…) y las reposiciones necesarias para cada nueva toma (por ejemplo, regar las plantas, si las hubiera, al terminar la jornada, entre otros muchos detalles).

En la presentación del decorado al director y director de fotografía, se repasan las acciones que en las localizaciones técnicas se quedó en realizar, tanto a nivel de *acting* de los actores como intervenciones en el

espacio. Si las paredes iban a ser de un color y textura determinadas, el tejido para los visillos o cortinas en las ventanas, la disposición del mobiliario que juega a favor del movimiento de los personajes. Por su parte, el atrezzo de rodaje incorpora el atrezzo de mano del que harán uso los actores. Después de las explicaciones se hace una pequeña puesta en escena de lo que se va a rodar, con movimientos mecánicos de los actores, sin entrar en interpretaciones. De este modo, todo el equipo que está presente sabe qué es lo que se va a hacer en las próximas horas y a partir de ahí cómo tiene que desenvolverse. Los actores se retiran a maquillaje, peluquería y vestuario; el departamento de arte desmonta toda la parte de decorado que no se va a ver debido a la ubicación de cámara con el fin de ganar espacio para el equipo y los técnicos. A continuación entra el departamento de iluminación a colocar su material. Todo ello se ha de cumplir en un tiempo determinado que viene estipulado por el ayudante de dirección. Si es a primera hora del día suele ser una hora, y si no se van pactando tiempos dentro de un margen, teniendo en cuenta la marcha de ese día y el volumen de trabajo.

Comienza el rodaje propiamente dicho. Una de las cosas que más llama la atención a la gente que nunca ha acudido a un rodaje es la cantidad de gente que hace falta en él. Por ello es sumamente importante, sobre todo en las películas de época, que el equipo sea respetuoso con el trabajo de los demás. Pese a las precauciones, no es extraño encontrarse un botellín de agua encima de un mueble, una chaqueta actual colgada de un perchero alfonsino, o un periódico del día entre el atrezzo de mano de un personaje. Esta es una de las cosas a las que más atento hay que estar, porque aunque el ayudante de dirección pida y ruegue de forma reiterada al personal que tenga cuidado, somos muchos, se trabaja deprisa, y por desgracia no siempre se tiene el cuidado que se debiera. Los técnicos de arte que asisten al rodaje deben estar atentos al monitor desde el que se visualiza la acción para comprobar que todo lo que está «dentro de cuadro» es correcto a todos los niveles, tanto en lo que a época se refiere, como expresivamente.

Una vez se ha terminado de rodar un campo o zona del set o del decorado, se desmonta la parte del decorado que ya ha sido rodada si fuera necesario, y la cámara se instala en la zona recién desmontada; los encargados del atrezzo de rodaje remontan lo que se sacó a primera hora, basándose en las fotos y apoyándose en el script que se hace cargo del *rácord*, de que todo encaje espacialmente y tenga sentido, tanto a nivel

de arte como de vestuario, peluquería, interpretación, miradas, entradas y salidas de los personajes, es decir, la parte más técnica de dirección.

Después de cada día, para mí lo ideal, si se va a rodar dos días o más en el mismo set, es que el decorado se reconstruya en su totalidad en la medida de lo posible una vez terminada la jornada para que a la mañana siguiente, a la hora de plantear el rodaje en el decorado, se vuelva a ver lo que era, porque después de haber estado acogiendo a unas 40 ó 60 personas, no es ni se parece a lo que se entregó como decorado. De ese modo se refresca la memoria, se vuelven a ofrecer todas las posibilidades que se planificaron y se replantea dando más libertad creativa.

En caso de que en el proyecto se haya contado con un asesor histórico, éste acude sistemática o regularmente al rodaje para aconsejar, o esclarecer las dudas que sobre la época puedan surgir. A estas alturas ya se trata más bien de dudas de *acting* de tipo protocolario. También disuelve algunos momentos de pánico cuando alguien lanza preguntas bomba del tipo: «¿Seguro que en la época se comía galletas?». Cuando la época en la que se desarrolla la película resulta lejana, la gente de rodaje es más prudente a la hora de plantear dudas o hacer comentarios, pero cuando la época es cercana y la hemos vivido, estas dudas y comentarios son bastantes comunes. Tendemos a recrear una época a través de nuestra historia personal, de lo subjetivo, olvidando que lo posible está por encima de nuestra experiencia vital. Además, aquí se plantea un lenguaje que tiene que ver con el punto de vista y el inconsciente. Félix Murcia[5] contaba en un curso de dirección de arte que en las películas de época el público no admite que las cosas estén nuevas: se espera que una sierra de carpintero esté mellada, una puerta con la pintura descascarillada, el sofá con la tapicería desgastada, las paredes llenas de recovecos... Es cierto que, con la popularidad que han ido ganando los productos audiovisuales de época, el espectador se ha ido convirtiendo en experto y dejando atrás su egocentrismo para acercarse en un ejercicio de empatía a la época y a los personajes. De todos es sabido la cantidad de expertos que detectan y publican los fallos históricos de series y películas en sus blogs, webs, chats y post. Ello parece indicar que cada vez todos seremos más cultos, más cuidadosos con nuestra labor, y que habrá menos gente matriculada en la Facultad de Historia, debido a la gran oferta de expertos autodidactas.

5 I Jornadas profesionales del audiovisual español, organizadas organizadas por Jorge Gorostiza y celebradas en el Centro de estudios Ciudad de la Luz en mayo del 2008.

En el día a día, como directora de arte yo acudo personalmente a primera hora para «abrir rodaje». Es una manera de fijar un momento sistemáticamente para estar en contacto con los compañeros y verificar que todo está tal y como se necesita. El regidor acude también para, si alguna cosa hubiera fallado o hubiera alguna petición «extra» por parte del director para ese día, poder solucionarla. También se aprovecha para repasar el plan de los próximos días. Una vez el rodaje ya ha comenzado y se comprueba que todo se desarrolla según lo previsto, se continúa con el avance, tanto en construcción como en mobiliario y atrezzo, de los próximos decorados. Lo ideal es volver a rodaje como mínimo a última hora. De ese modo se comprueba que todo ha ido bien, los atrecistas te cuentan pormenores y dirección reparte la orden del día siguiente. En la orden de rodaje viene desglosada toda la información de la próxima jornada: la hora de llegada de cada uno, cómo se llega al set, qué se va a rodar y qué se espera de cada uno de los departamentos; el pronóstico del tiempo, la hora a la que se cortará rodaje para cada comida, y un pequeño avance de la orden del día posterior. Así, si hay algún error, alguna duda o dificultad, se habla allí mismo con la persona indicada.

Durante el rodaje, se supone que todo está muy controlado y sólo hay que ejecutar las decisiones que ya se tomaron sobre una mesa y para las cuales los equipos se han estado preparando. Pero como muy bien dice el director de fotografía José Luis Alcaine, «una película es casi como un ser vivo: cambia todos los días de una manera casi freudiana, sobre todo las dos o tres primeras semanas, y luego ya se va consolidando» (Heredero, 1996: 75). Personajes que en un principio eran secundarios van ganando protagonismo en escena y otros se ven disminuidos; una tela que tapaba un vano de ventana que molestaba al departamento de fotografía porque provocaba un contraluz se convierte en el fondo sistemático del plano del protagonista principal para desgracia del departamento de arte; la toma que resulta perfecta desde el punto de vista de la actuación tiene un fondo de ruido de tripas del actor que ni siquiera él ha percibido mientras interpretaba; a la actriz se le ha ido bajando la media y se le ha visto la tirita que llevaba en la rodilla; al sentarse el actor aparta distraído un trozo de cartulina negra que alguien del departamento de iluminación ha dejado olvidado en el set de rodaje... En general, y dejando la jocosidad aparte, hay cosas que hasta que no llegan a la sala de montaje y se ven repetidas veces y una al lado de otra, en rodaje pasan desapercibidas, y que obligan a incluir elementos o tomas que no siempre serían las deseadas. Un director y además amigo,

Miguel Perelló, ante cuestiones de este tipo y con el ánimo de restarle rigidez al la dinámica de rodaje, solía decir en una de las películas de época que dirigió[6]: «a quien sea capaz de distinguir en una sala de cine, que lo que está tapando la caja de *dimmers*[7] en el suelo del decorado es la chaqueta del dire de foto, ¡le pago la entrada al cine vitalicia! Y a sus descendientes directos de primera generación… ¡también!». Quiero decir con ello que, ante las mentiras de tamaño descomunal que llevamos a cabo, es fácil e incluso muy probable que se nos escapen cuestiones, a veces de mucha importancia, otras de rango menor. Incluso en ocasiones el problema es que no les damos la importancia que se merecen, ¿o sí? A estas alturas de la película mi amigo el asesor histórico sería la persona idónea para responder a esta pregunta.

Bibliografía

F. HEREDERO, Carlos (1994), *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español,* Festival de Alcalá de Henares.

GOROSTIZA, Jorge (1997), *Directores artísticos del cine español*, Cátedra/Filmoteca española, Madrid.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña, coord. (2004), *Oficios de cine*, Ocho y Medio, Madrid.

MURCIA, Félix (2002), *La escenografía en el cine,* SGAE, Madrid.

MELLO, Bruno (1993), *Trattato di Scenotecnica*, Deagostini, Milán.

PÉREZ DE LOS COBOS, Francisco (2005), *Alquerías, Masías y heredades de la Comunidad Valenciana,* Federico Domenech SA.

6 *Martini el valenciano* (2007), Valencia, Indigomedia. *Entre dos reinos* (2009), Valencia, Trivisión.

7 Aparato muy común en un rodaje, en general, tienen el tamaño de un A3 aproximadamente, unos 4 cm de grosor y de color negro, su función es regular la energía en los focos para poder variar a gusto del director de fotografía la intensidad de la luz.

Filmografía

El camino de los ingleses (2006), dirigida por Antonio Banderas, España, Green Moon, Sogecine.

María Antonieta (2006), dirigida por Sofía Coppola, Estados Unidos, Francia y Japón, Colombia pictures corporation, American zootrophe, I want candy, Princel, Tohokusinsha Film.

Martini el valenciano (2008), dirigida por Miguel Perelló, España, Estudios Andros SA, IndigoMedia, Tabalet Estudis.

Flor de mayo (2008), dirigida por José Antonio Escrivá, España, Candil Films, Canal 9 Televisión Valenciana.

Arroz y Tartana (2003), dirigida por Antonio Escrivá, España, Intercartel.

Miradas a un tiempo oscuro. El cine y los estereotipos sobre la Edad Media

Juan Vicente García Marsilla
Universitat de València

La Edad Media tiene mala prensa. Literalmente. Con frecuencia los redactores de periódicos o los presentadores de programas televisivos utilizan el adjetivo «medieval» como sinónimo de arcaico, irracional, pasado de moda o directamente más propio de las bestias que de los seres humanos. Lo mismo vale para denostar una tradición especialmente cruel con los animales como para hablar de la violencia doméstica o para calificar la obligatoriedad de vestir el *burka* en algunos países islámicos, y hasta para las ablaciones de clítoris o las lapidaciones. Incluso en el proceloso mundo de la política observamos lo mismo. Sin ir más lejos, no hace mucho que Mariano Rajoy afirmó desde Bruselas que el movimiento por la independencia de Cataluña, que para él está en las antípodas de la integración que supone la Comunidad Europea, era «un viaje a la Edad Media»[1]. Todo entra en el mismo saco, como residuo de una época horrenda del pasado de la Humanidad, felizmente superada en todo lo demás por los efectos del «progreso».

Ni que decir tiene que aunque los medios de comunicación de masas han colaborado, a menudo de forma entusiasta, en la difusión de este estereotipo negativo, no lo han creado, sino que permanece arraigado en nuestra sociedad desde mucho tiempo atrás. De nada sirve que algunos doctos medievalistas hayan tratado de exponer que la Edad Media, hasta en el nombre, no fue más que el resultado de una campaña propagandística liderada por los humanistas de la corte napolitana de los Anjou, como hizo Jacques Heers (Heers, 1995), o que reivindiquen las «luces de la Edad Media», como intentó hace ya mucho tiempo Régine Pernoud (Pernoud, 1983). Su mensaje no ha calado entre el gran público, por un

1 Palabras literales pronunciadas el 24 de octubre de 2014 y emitidas por distintas cadenas de televisión.

lado porque muy poca gente lee libros de Historia, y por otro porque esa visión negativa ha continuado siendo operativa para quienes pretenden demostrar que «cualquier tiempo pasado fue peor». Aun así, ninguno se presenta tan negro como la Edad Media, los «Tiempos Oscuros» por excelencia, por más que otros períodos muestren rasgos tan reprobables como el esclavismo, el imperialismo *manu militari*, las democracias apenas representativas, la caza de brujas, las guerras de religión, las deportaciones masivas y un largo etcétera, algunos de los cuales curiosamente la «cultura popular» acaba considerando más propios del período medieval que de aquellos otros en los que en realidad vivieron su auge[2].

Si, por otra parte, tenemos en cuenta que los nuevos planes de estudio para Secundaria y Bachiller han dejado en muchas comunidades autónomas que lo poco que los alumnos se considera que deben conocer sobre la Edad Media se concentre en 2.º curso de la ESO, es decir, cuando cuentan apenas 13 o 14 años, de manera que la mayoría de ellos nunca más volverán a oír hablar en un aula sobre ese período, es evidente que su visión de la historia que transcurre entre los siglos V y XV proviene de otras fuentes y no precisamente de las académicas. Quizá las más importantes hoy en día sean tres: las novelas de gran consumo (*best sellers*); los videojuegos; y el cine y otros productos audiovisuales como las series de televisión. En este caso, y dada la temática de este volumen, me ocuparé especialmente de esta última vía de acceso popular hacia la Edad Media, la del cine, tratando de analizar la interesante relación que se ha establecido entre el Séptimo Arte y las visiones del pasado medieval, con el objetivo de determinar qué es lo que ha movido en cada momento a ambientar una película en este período; cómo y en función de qué objetivos narrativos o estéticos se ha recreado la Edad Media en la pantalla; y dentro de qué parámetros se ha establecido en el cine una fluida relación entre pasado y presente, que ha servido para exponer idearios y hasta para justificar o criticar políticas actuales bajo el velo de una ficción situada en los siglos medievales.

2 Un buen ejemplo lo ofrece el tema de las quemas masivas de brujas, propias de los siglos XVI y XVII, pero que la mayor parte del público no especializado suele situar en la Edad Media, error que el cine comercial acostumbra a alimentar. No hay más que recordar el poco feliz film de Dominic Sena, *En tiempo de brujas (Season of the Witch)*, de 2011, protagonizado por Nicolas Cage, en el que unos caballeros escapados de las Cruzadas (¡en el siglo XIV!) deben trasladar a una bruja acusada de traer la peste. A partir de ahí la película se desliza completamente hacia lo fantástico, pero no deja de ser curioso que ese «tiempo de brujas», como se tradujo en España, se identifique con la Edad Media.

Modelando la Edad Media

Comencemos por hacernos una pregunta, ¿Qué es lo que ha motivado a los directores o productores cinematográficos a elegir la Edad Media como ubicación temporal de los argumentos de sus películas? Obviamente pueden ser razones muy distintas en cada caso, pero no es necesario acudir a la estadística para comprobar en primer lugar que una alta proporción de los *films* de ambiente medieval, sobre todo los realizados por las grandes productoras de Hollywood, han tenido como principal objetivo el entretenimiento, a través de una acción más o menos trepidante, aderezada a ser posible con ciertas dosis de romance entre los protagonistas. En ese sentido la Edad Media ofrece una poderosa tradición épica que cristalizó en todas las literaturas de la Europa occidental generando clichés de la figura del «héroe sin fisuras» que luego serían en muchos casos aprovechados por el cine. Desde los superhombres fantásticos de las sagas germánicas, como Sigfrido o Beowulf, a los caballeros más realistas de los cantares de gesta mediterráneos, como Roland o el Cid, pasando por supuesto por el universo artúrico, que tan extendido estuvo en los siglos medievales por todas las bibliotecas y las baladas de Europa, todos han contribuido a crear un arquetipo de caballero noble (en los dos sentidos de la palabra), esforzado y valiente que se enfrenta al mal[3]. Su lucha tiene además algo de primigenio, de voluptuosamente físico, en una época en que los combates son cuerpo a cuerpo, lo que proporciona a las películas «medievalizantes» una espectacularidad que tiene uno de sus momentos cumbre en los duelos a espada.

El enfrentamiento individual entre espadachines llegó de hecho a crear una especie de «coreografía-tipo», frecuente también en el cómic, en la que inevitablemente se sucedían momentos críticos, como la pérdida del arma por uno y otro de los contrincantes, y reacciones muy distintas en cada caso, que dejaban traslucir la caballerosidad del héroe y la mezquindad del villano, todo acompañado de un diálogo repleto de

3 Estos cantares épicos han sido llevados muchos de ellos a la gran pantalla, y casi desde los inicios del cine. Véanse por ejemplo las dos películas de *Los nibelungos*, dirigidas por Fritz Lang en 1924 (*La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Krimilda*). Pero otros son muy recientes, como el *Beowulf* con técnicas de animación de Robert Zemeckis (2007) o *778 la Chanson de Roland*, un documental en este caso, producido en 2009 por Olivier Van der Zee. Entre medias queda por supuesto *El Cid*, de Anthony Mann y sobre todo de Samuel Bronston (1961). De las películas basadas en el mundo artúrico nos ocuparemos más adelante.

bravuconadas y de momentos de cercanía extrema de ambos cuerpos con intercambio de intensas miradas[4]. Quizá la más arquetípica de estas secuencias sea la que culmina el *Robin de los Bosques* de Michael Curtiz y William Keighley (1938), con Errol Flynn como protagonista, que se bate con sir Guy de Gisborne, encarnado por Basil Rathbone, en una gran sala con una imponente escalera por la que se mueven los contendientes. Los vistosos duelos individuales seguirían después esas mismas pautas en el cine de Hollywood, acentuando en todo caso su carácter circense, sobre todo cuando el protagonista era Burt Lancaster (*El halcón y la flecha*, 1950). Sólo muy posteriormente las escenas de espadachines, que hasta entonces en poco se diferenciaban de las protagonizadas por mosqueteros o piratas del siglo XVII, se volvieron algo más realistas. Así en *Excalibur* (1981) vemos por primera vez caballeros agotados por el peso de sus armaduras, que desde luego no les dejan moverse a su antojo; y en *El Reino de los Cielos* (2005), Baliant de Yvelin/Orlando Bloom es aleccionado por su padre (Liam Neeson), para que sostenga la guardia en alto porque el peso de la espada le impediría reaccionar si esperase al enemigo con el arma baja.

En todo caso, este cine «de armas y amor», como lo definió Juan Antonio Barrio (Barrio, 2005: 250), encaja perfectamente en el género de evasión por excelencia, añadiéndole a las tramas, bastante repetitivas normalmente, un toque exótico que permite al espectador escapar de su realidad, y, desde la comodidad de su butaca, adentrarse en un mundo sin electricidad ni automóviles, un mundo agreste en el que las pasiones parecen más simples y primitivas (Attolini, 1993: 6-7). Sin embargo, se constata una tendencia creciente en el cine, especialmente en el más comercial, a acentuar la visión negativa de ese escenario o «hábitat» histórico, contraponiéndolo a un protagonista que parece adelantarse a su tiempo, y cuya mentalidad anacrónica, destinada a identificarse con la del espectador, le llevará a luchar contra las injusticias de una sociedad dominada por nobles violentos y clérigos oscurantistas y abyectos.

Ese proceso comenzó tímidamente con algunas de las grandes películas del *colossal* de los años 50, como el *Ivanhoe* de Richard Thorpe

4 Estudió muy bien estas secuencias en las películas sobre Robin Hood Julián Garza en su trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte dirigido por el que esto suscribe (Garza, 2014). Pero la conexión con lo desarrollado en cómics como *El Príncipe Valiente*, y en el caso español, *El Guerrero del Antifaz* y *El Capitán Trueno* es clarísima, sin que sea siempre fácil distinguir si fue uno u otro medio el que creó el prototipo.

(1952), en el que el protagonista, aquí bajo la apariencia del inefable Robert Taylor, defiende a la hebrea Rebeca (Elizabeth Taylor) de las acusaciones de brujería de su pretendiente, Briand de Bois-Guilbert. Como consecuencia Ivanhoe se convierte en un adalid de la tolerancia interreligiosa mucho más allá de lo que hubiera pretendido Walter Scott, el autor decimonónico de la novela, en un Hollywood donde las productoras eran regentadas mayoritariamente por empresarios judíos, entre ellas la de esta película, Metro-Goldwyn-Meyer[5].

El enfrentamiento entre «buenos y malos» se convierte así en una lucha entre aperturistas e irracionales, mostrando los primeros una mentalidad extraordinariamente «moderna» para su época. Mucho más recientemente, en la ya citada *El reino de los cielos*, el protagonista, hastiado de una religión que le parece terrible –su partida a Tierra Santa se produce tras matar a un clérigo que afirma que su mujer, al haberse suicidado, estaba ardiendo en el infierno–, llega a Palestina y se identifica también con un sector moderado de los cruzados que gobiernan la zona, frente a los más radicales, que en este caso, contra toda veracidad histórica, son los templarios. Baliant acabará encabezando, pues, una especie de «alianza de civilizaciones» muy propia de los ambientes progresistas del siglo XXI, frente a los fundamentalistas de uno u otro signo. De igual manera en *El Médico*, adaptación de la novela de Noah Gordon realizada en 2013 por Philip Stölzl, la lucha del personaje principal por superar los tabúes de su sociedad y hacer avanzar la ciencia se convierte en un *leit-motiv* de la película, como lo fue también en su día de la obra escrita. Y hasta en *El nombre de la rosa* (Jean-Jacques Annaud, 1986), aunque por supuesto de una forma mucho más atemperada y justificada, el razonamiento deductivo de Guillermo de Baskerville, figura inspirada en Guillermo de Ockham –y en Sherlock Holmes– parece una llama de luz en un ambiente tenebroso de personajes que creen en la inminente llegada de la Bestia del Apocalipsis y que se oponen con todas sus fuerzas al avance del conocimiento.

Como vemos, con mucha frecuencia el cine no hace sino acentuar estos anacronismos de mentalidad que ya venían implícitos en la obra literaria que inspiró cada película, porque muchas de estas recreaciones

5 Sus fundadores fueron Samuel Goldwyn, judío de origen polaco, y Louis Burt Meyer, nacido en Minsk, actual Bielorrusia, de familia también judía. En la novela aparece este episodio, pero se limita a un capítulo, el 43 y penúltimo.

visuales parten efectivamente de un mediador literario, casi siempre bastante alejado de la época en que se desarrollan los acontecimientos. Pero con el lenguaje más directo y sincrético del cine esa oposición se acentúa, se suelen perder los matices, y la «Edad Media» en la que se mueven los personajes se convierte simplemente en un telón de fondo de cuya negrura trata de salir el incomprendido héroe. Llaman por eso más la atención, por lo infrecuentes, las películas en las que el protagonista es coherente con la mentalidad y la forma de actuar de su época, o al menos con lo que sabemos de ella, como es el caso del Chrysagon de la Cruz de *El señor de la guerra* (Schaffner, 1965), a quien le prestó rostro Charlton Heston. Se trata en este caso de un rudo caballero normando, con un peinado nada favorecedor, y sobre todo con unas ideas muy claras de superioridad frente a unos campesinos aún medio paganos, sobre los que al fin y al cabo no hace sino ejercer el famoso *derecho de pernada* con la ahijada del «gallo de aldea». Aquí la empatía del espectador se busca más bien por el lado amoroso, ya que se desata una pasión entre señor y campesina que, ahora sí, frente a lo habitual, rompe barreras sociales; y a ello se le añade además la contraposición del protagonista con su hermano, más ladino y repulsivo, con quien se acaba enfrentando[6]. Pero es inevitable darse cuenta de la arbitrariedad del señor feudal, y sentir cierta compasión por el novio traicionado de la bella Bronwyn.

En el fondo, Chrysagon se ha aprovechado de su poder omnímodo, y la película se basa en un supuesto abuso señorial que en realidad no estamos nada seguros de que realmente existiera o se aplicara en algún momento, pero que ha dado mucho juego a la literatura y el arte, y por supuesto también al cine. De entrada, el nombre popular en castellano ya es un gran error, porque el «derecho de pernada» era la obligación que los siervos tenían de ofrecer una pata o «pierna» de los animales que sacrificaran a su señor. En realidad, son más ajustados los nombres en latín (*ius primae noctis*) o en francés (*droit du seigneur*), pero aun éstos no están documentados en su aplicación real. De hecho es curioso que los datos con los que contamos sean en realidad prohibiciones de esta costumbre, lo que parece probar su existencia, pero más como abuso que

6 En este caso la película adaptó su guión de una obra de teatro preexistente, *Los amantes* de Leslie Stevens (1955), cuyo creador era además productor de series de televisión.

como derecho[7]. Quienes mantienen esa existencia lo sitúan en un derecho consuetudinario de naturaleza oral –como ocurre en *El señor de la guerra*–, pero sólo pueden documentar que aparecía entre las protestas de las revueltas populares de la Baja Edad Media (Barros, 1993). En todo caso, la magnificación de la *pernada* se la debemos ya al Siglo de las Luces, de la mano de ilustrados como Voltaire, que trataban de destacar la perversidad de los usos feudales que intentaban desterrar, y su popularización llegó con obras como *Las Bodas de Fígaro* de Pierre-Augustin de Beaumarchais, convertida en ópera por Mozart[8].

A pesar de los pocos avales históricos con los que cuenta, sin embargo, hay que reconocer al *derecho de pernada* una gran fuerza dramática, ya que constituye una de las mayores humillaciones que se pueden concebir, sobre todo desde el punto de vista del amor romántico. Por eso tanto el cine como la novela han hecho uso a menudo de este recurso como *tour de force* de sus argumentos. Uno de los más memorables es sin duda el que aparece en *Braveheart* (1995), película en la que la rebelión escocesa contra el yugo inglés se polariza en torno a la aplicación de este «derecho». Constituye aquí una forma eficaz, aunque poco realista, de expresar la injusticia y alinear al espectador con los héroes del film de una forma un tanto maniquea[9].

Si *Braveheart* fue desde luego una gran éxito tanto en taquilla como en premios de la Academia (cinco *óscars* incluyendo el de mejor película), se debió quizá en parte a una cierta simplificación de los conflictos políticos de la época, que caía a veces en la caricatura un tanto grosera cuando se trataba de caracterizar a los villanos ingleses, con un Eduardo I brutal y su homosexual hijo, casado con Isabel de Francia que, insatisfecha, se convierte aquí sorprendentemente en la amante del héroe, William Wallace. Pero sobre todo, *Braveheart* triunfó por su actualización

7 La Sentencia Arbitral de Guadalupe de 1486, que puso fin a la guerra remensa en Cataluña, recoge que *«ni tampoco puedan* [los señores] *la primera noche quel payés prende mujer dormir con ella o en señal de senyoria»* (Vicens Vives, 1978, p. 342).

8 Voltaire escribió una comedia en tres actos llamada precisamente *Le droit du seigneur* (1762), que no sería representada hasta 1779, después de su muerte. En cambio *Las bodas de Fígaro* fue publicada en 1778, y la ópera de Mozart se estrenó en 1786.

9 También el *best-seller* español *La catedral del mar*, de Ildefonso Falcones (2006), que si algo tiene es haber sabido utilizar todos los recursos para atraer a un gran público, se abre con un *derecho de pernada* aplicado sobre un *payés de remensa*, consumado en plena boda y por sorpresa.

de temas y planteamientos que supera cualquier barrera cronológica, a costa, eso sí, de forzar la realidad histórica. La película se convertía de esta manera en una sublimación del sentimiento patriótico y de la búsqueda de la libertad, lo que desde luego es muy dudoso que se percibiera exactamente de esa forma en torno a 1300. El carácter popular del héroe, frente a los titubeantes barones del reino, le añadía aún más valores fácilmente exportables a la sociedad moderna, y el carácter indomable de unos escoceses que le enseñaban el trasero desnudo a sus enemigos para burlarse de ellos completaba el atractivo, una vez más, de esa Edad Media que seduce por lo que tiene de primitivo.

No era, ni mucho menos, la primera vez que un director cinematográfico utilizaba un tema medieval para exaltar a una nación enfrentada a un enemigo amenazante. Ya poco antes de la Segunda Guerra Mundial Sergei Eisenstein hizo algo parecido con su *Alexander Nevsky* (1938), un referente patriótico que no se escogió por casualidad, ya que Nevsky fue el líder ruso que se enfrentó a la amenaza de los Caballeros Teutónicos (alemanes) en el siglo XIII, como estaba a punto de hacer Stalin. Pero además, la película destaca especialmente el valor de los simples soldados y su camaradería, como corresponde a la ideología soviética. Significativamente, *Alexander Nevsky*, que había sido un encargo de Stalin, se retiró de las pantallas con motivo del pacto que éste firmó con Hitler, para ser repuesta con mucho éxito, una vez los nazis lo rompieron en 1941 (Taylor, 2006: 85-98).

Nevsky aparece en la película idealizado, casi como una figura mesiánica, y sólo a duras penas se le puede considerar el protagonista, ya que los papeles secundarios son en este caso los encargados de «humanizar» la historia. Con todo, reyes y líderes guerreros han monopolizado habitualmente el protagonismo del cine histórico «medieval», de manera que poco eco parece haber tenido en este medio la gran revolución historiográfica que llevó a cabo especialmente la escuela de los *Annales*, a partir de la década de 1930, tratando de poner en el foco de sus intereses al «hombre común», como diría uno de sus fundadores, el medievalista Marc Bloch (Aguirre, 1999 y Fink, 2004). En realidad, pocos campesinos o artesanos han asumido un rol importante en las películas, y la ostentación de la corte ha sido normalmente más atractiva para ambientarlas que la humilde aldea, la cual no deja de aparecer, pero sólo como escenario de algún pasaje concreto de la historia de los «grandes».

Son por tanto auténticas *rara avis* los *films* protagonizados por personajes del pueblo llano, alejados del poder y de la «gran historia», pero

entre ellos habría sin duda que destacar los dos que el sueco Ingmar Bergman situó en la Edad Media: *El séptimo sello* (1957), y sobre todo *El manantial de la doncella* (1960). Esta última, basada en una terrible historia del siglo XIII, en la que una joven es violada y asesinada por unos bandidos, de los que se vengará su padre, se concentra estrictamente en un ambiente rural, con una inusual finura de tratamiento, capaz de distinguir diferentes estratos sociales en el seno del campesinado y oponer los usos y maneras de los distintos personajes, mucho tiempo antes de que los mismos historiadores comenzaran a cuestionar el carácter monolítico de dicho estamento (Llibrer, 2010).

También en *El Séptimo Sello*, una familia de saltimbanquis comparte protagonismo con el caballero cruzado Antonius Block, pero en general el «pueblo llano» ha copado más la pantalla en comedias de tono burlesco, como *La armada Brancaleone* de Mario Monicelli (1966), y especialmente en la versión cinematográfica de las grandes compilaciones de cuentos medievales que acometió Pier Paolo Pasolini en su *Trilogía de la vida*, es decir, *El Decamerón* (1971), *Los Cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974). La apuesta de Pasolini, experimental y muy lejana del cine comercial de Hollywood, fue captar ese carácter popular que respiran estas historias con actores no profesionales, escogidos directamente de ese «pueblo» que las protagoniza (Villani, 2004).

Estéticas visuales

En la última de las historias que Pasolini escoge del Decamerón, la de Tingoccio y Meuccio, el primero de ellos muere y va al cielo. Entonces, tal y como le había prometido a su amigo, se le aparece para explicarle lo que hay allí y, para gran satisfacción de Meuccio, le revela que Dios no ve el amor carnal como un pecado grave. Con el fin de ilustrar este pasaje Pasolini se atrevió a representar el cielo, y para ello se sirvió de los frescos de Giotto, pintor que aparece en la obra de Boccaccio y que el mismo Pasolini encarna en su película, «soñando» la escena. Con todo detalle, se crea un *tableau vivant* a partir del Juicio Final de la Capilla Scrovegni de Padua, incluidos nimbos dorados, grandes como platos, sobre las cabezas de los ángeles; una enorme Virgen en el centro, dentro de una *mandorla*; y hasta el donante soportando el peso de la maqueta de dicha capilla, como aún se puede ver en el fresco original (fig. 1). En la última frase de la película, Giotto/Pasolini exclama «yo me pregunto

¿Por qué realizar una obra cuando es más bello soñarla solamente?». En efecto, este cuadro surrealista es una de las pocas escenas de la historia del cine que se basa directamente en una obra medieval, recreando el imaginario de la época, y constituye un homenaje al artista en una película en la que, por otra parte, Pasolini no se mostró demasiado obsesionado por la veracidad histórica como se puede comprobar, por ejemplo, en la indumentaria de algunos personajes, o en los mercados que aparecen, donde se ofrecen a la venta bien visiblemente tomates, que no llegarían de América hasta siglos más tarde, pero que conectan de forma directa con la realidad italiana del siglo XX.

Esto nos introduce en otro aspecto a considerar en el cine de temática medieval, y es cómo los realizadores se enfrentan a la recreación visual de ese período, y de qué referentes parten. El episodio de Pasolini nos demuestra que la estética de la pintura románica o gótica se adapta mal a su uso como inspiración de los ambientes de una película, a poco que ésta quiera parecer mínimamente «realista». Sólo desde una óptica onírica el director italiano pudo rescatar a Giotto y hacerlo encajar entre los muy mundanos tipos de su película, pero los convencionalismos que dominan el arte de esta época, con personajes cuyos tamaños están en función de su importancia jerárquica, poco o ningún interés por la perspectiva, colores arbitrarios, etc., difícilmente podían servir a los escenógrafos del cine.

Hubo sin embargo un «experimento» en este sentido, y lo protagonizó el francés Éric Rohmer en 1978. Se trata de *Perceval el Galés*, una película que partió directamente de uno de los textos de Chrétien de Troyes, considerado de alguna manera el creador de la novela en el siglo XII con sus textos del ciclo artúrico (Busby, 1993). Rohmer contaba además con que algunos de los ejemplares de *Perceval, Le Conte du Graal* se encuentran profusamente iluminados, con lo que trató de representar las escenas tal y como se veían en las miniaturas de los siglos XII y XIII. Para ello respetó todas las convenciones de esa pintura protogótica, incluidas las incongruencias en la relación de tamaño entre los personajes y el decorado, los colores llamativos, o el aspecto acartonado de árboles y rocas (fig. 2). Lo hizo con una técnica más teatral que cinematográfica, rodando todo en interiores y con escenografías de cartón piedra directamente inspiradas en las miniaturas. Para algunos, entre los que me cuento, el resultado es una auténtica delicia visual, pero para el gran público, que además debía escuchar hablar en verso a los actores mientras

un coro cantaba de fondo, no fue precisamente la película más atractiva del año.

Por eso en los demás casos los directores pueden contar con documentalistas que les asesoren sobre las formas de vestir, o sobre los muebles que han de aparecer en sus películas, y hacerles más o menos caso, pero la imagen medieval es sólo un modelo entre otros para componer visualmente las escenas. A veces, por ejemplo, se introducen en el atrezzo obras de arte del período, para conferirle mayor verosimilitud, o incluso con una importante carga semántica. Así en *El señor de la guerra*, el protagonista, ofuscado porque su amada se casa con otro, rasga un tapiz de estilo más o menos románico en el que se representa, no por casualidad, el Pecado Original, símbolo del deseo que le consume. En *Los vikingos* (Richard Fleischer, 1958), el Tapiz de Bayeux sirve de inspiración para la entradilla, creando una especie de cómic a partir de sus formas mientras la voz en *off* introduce al espectador en la trama. Y no faltan en ocasiones los mismos pintores manos a la obra como personajes de los *films*, como en *El Séptimo Sello,* donde uno de estos artistas está ejecutando un mural de un Juicio Final en el interior de una iglesia, y le explica al escudero de Antonius Block la función didáctica y aterradora que deben cumplir esas imágenes, y por qué el diablo debe ser feo (Steene, 2005). De hecho, parece ser que la idea de la película le vino a Bergman contemplando los frescos de la iglesia de Täby, cerca de Estocolmo, obra de un tal Albert Målare (siglo XV), que incluso contienen una partida de ajedrez entre la muerte y el caballero, como la que ejerce de hilo conductor de la película (fig. 3). Es más, toda esta obra de Bergman es en sí una Danza Macabra, una reflexión sobre la futilidad de la vida, que culmina visualmente con la danza propiamente dicha, inspirada sobre todo en los paisajes dantescos de Peter Brueghel el Viejo.

En *El nombre de la rosa* en cambio, y siguiendo el tono culto de la novela que la inspiró, parece jugarse más bien con guiños al espectador avezado en temas artísticos. Tiene aquí un importante papel, por ejemplo, la portada de la iglesia, que toma su estructura de la de Saint Pierre de Moissac, en Occitania, donde el joven Adso de Melk queda horrorizado con sus monstruos, confundiendo con uno de ellos al jorobado Salvatore (fig. 4); no obstante, en otros casos el modelo se toma de otros períodos históricos bien distintos, pero que encajan perfectamente en la atmósfera de la película, como el laberinto de la biblioteca, reinterpretación de los grabados de las «cárceles» de Piranesi (siglo XVIII), con sus

escaleras suspendidas. Y son sólo dos ejemplos de las muchas referencias «artísticas» de esta película, aunque sin duda la obra que más protagonismo concede a un creador de la Edad Media es *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovski (1971), centrada en la figura de este pintor de iconos del siglo XV. Aunque no es, desde luego, un *biopic*, sino que el recorrido errático de Rublev sirve como excusa para realizar un gran fresco, casi intemporal, de Rusia y del pueblo ruso, son abundantes las escenas de los pintores y sus andamios; las reflexiones sobre arte y religión; las vistas, exteriores e interiores, de iglesias ortodoxas de formas bizantinas; además de la imponente fundición de una campana que aparece en la última pieza de este retablo con cinco partes que compone la película de Tarkovski. Y sin embargo, el realizador ruso escogió el blanco y negro para expresarse, dejando sólo el color para las imágenes de iconos que cierran la obra, como subrayando el legado imperecedero del pintor.

Todo esto, así como el ritmo pausado de la película, contrasta con los cánones del cine histórico que se había venido llevando a cabo en Hollywood o, en menor medida, en países europeos. Como ya hemos dicho, la irrupción del color en el Séptimo Arte encontró en las grandes recreaciones de la Historia Antigua y Medieval uno de los primeros campos en los que demostrar todas sus posibilidades (Barrio, 1999). Enormes decorados de cartón piedra y multitudes de extras llenaban las alargadas pantallas en *cinemascope* con un saturado *technicolor*, pero ¿en qué se basaban los escenógrafos y los especialistas en vestuario para crear un ambiente «medieval»? Las grandes producciones de los años 50 contaban a veces con asesores históricos, pero a la hora de «hablar con imágenes» lo más socorrido era sin duda partir de escenas ya conocidas, familiares incluso para bastantes espectadores, como eran las que proporcionaba la «pintura de historia» del siglo XIX (Ortiz y Piqueras, 1995). Aún hoy es curioso constatar que, hasta en los libros de texto de Primaria o Secundaria, los principales episodios de la Edad Media son ilustrados con más frecuencia con pinturas heroicas del tardío romanticismo que con obras del período que se está tratando. ¿En cuántos libros de Historia no veremos *La conversión de Recaredo* de Antonio Muñoz Degrain (1887) junto a la explicación de este hecho, ocurrido en 587, o *La rendición de Granada* de Francisco Pradilla acompañando al famoso 1492? Pues bien, ese juego de dobles miradas al pasado lo viene haciendo también el cine casi desde sus inicios, y continúa hasta el presente, pues dicho cuadro de Pradilla ha sido reproducido casi milimétricamente en la serie de TVE *Isabel* hace bien poco, y aún aparece como portadilla de la web del ente

público proponiendo un juego con los personajes que allí se representan (fig. 5)[10].

Los Prerrafaelistas, los Nazarenos o los *Pompiers*, y en España los pintores academicistas cuyas obras hoy pueblan la ampliación del Museo del Prado, prestaron pues sus composiciones, sus ademanes teatrales y su atmósfera colorista a las grandes producciones de la época dorada de Hollywood, o a ciertas películas del «cine patrio» del franquismo, como *Locura de Amor* de Juan de Orduña (1948). Especialmente en las americanas el resultado visual era un auténtico estallido de color, con tonos vibrantes y contrastados, y armaduras refulgentes, que brillaban en escenas acompañadas por música de fanfarrias. Los torneos de *Robin de los Bosques* o de *Ivanhoe* eran así, y tenían como objetivo embelesar al espectador, como seguramente lo hicieron también las auténticas justas de los siglos medievales, cuando trataban de ofrecer a su público un alarde de la riqueza y el poder de la clase dirigente que se exhibía en ellos.

Sin embargo, poco a poco, a partir de finales de la década de 1960, la paleta de colores de las películas históricas se fue ensombreciendo, y especialmente la de las ambientadas en la Edad Media. Los personajes comenzaron a vestir con tonos apagados y, sobre todo, a acumular mugre sobre sus ropas y sus rostros. En parte, esto ocurrió –y sigue ocurriendo en general– porque se creía que de esta manera se ganaba en verismo, en realidad histórica, pero también tiene mucho que ver con un cierto pesimismo que se fue instalando en la sociedad occidental con la Guerra Fría y las crisis del petróleo. En 1969, por ejemplo, John Huston rodó su única película ambientada en la Edad Media, *Paseo por el amor y la muerte*, con su hija Anjelica y el hijo del estratega judío de la Guerra de los Seis Días, Mosse Dayan, Assaf, como protagonistas. Situada en la Francia de mediados del siglo XIV, asolada por la peste negra, la *Jacquerie* y la Guerra de los Cien Años, narra la historia de un estudiante de París que, en medio del caos, parte en busca del mar. La hija de un noble se enamorará de él y ambos irán errantes de un lado para otro, sin llegar nunca a alcanzar su objetivo. Su tono melancólico, los personajes con los que se encuentran, en su mayoría desesperados o enajenados, y los anhelos por volver a la vida sencilla del campo, con alguna referencia al «amor libre», parecen estar sacados de un verano en Woodstock, más

10 Accesible en http://lab.rtve.es/serie-isabel/rendicion-de-granada/.

que de la Baja Edad Media, y el tono «hippie» de la película se ve acentuado por esa estética descuidada y, a su manera, «sucia».

Poco más tarde pudimos ver a Robin Hood y a su amada Marian ya entrados en años, cansados y desengañados de la vida, y ella incluso convertida en abadesa de un convento, en *Robin y Marian* (Richard Lester, 1976), interpretados magistralmente por unos maduros Sean Connery y Audrey Hepburn. Una historia otoñal y desmitificadora en la que la apariencia desmañada de los personajes y del entorno, creado por Gil Parrondo, era básica para acentuar ese efecto de amargura y hastío que no deja de destilar el conjunto. Sin embargo, incluso en películas de simples aventuras de los años posteriores a los 70 la pátina de roña ha seguido ganando terreno. Ya hemos citado a *Braveheart,* pero también los últimos *Robin Hood,* los protagonizados respectivamente por Kevin Costner y Russell Crow (1991 y 2010), perdieron las chillonas mallas verdes de Errol Flynn, y sus personajes se vistieron con tonos parduzcos, en el caso concreto de Costner con una estética quizá demasiado «vaquera», cuando aún estaba viva en la retina de los espectadores su *Bailando con Lobos* del año anterior.

El *Feed-Back* entre la Edad Media y la Contemporánea

Y es que, en ocasiones, no es el deseo de «realidad histórica» el que guía las elecciones de los escenógrafos y directores de cine. A veces, un vestido o un tocado pueden servir más bien para conectar de una forma sutil la historia que se nos narra con el presente en el que vive el espectador, o con su pasado inmediato. Por ejemplo, no debió ser por casualidad que Eisenstein cubriera las cabezas de la infantería teutónica que se enfrentaba a los hombres de Alexander Nevski con cascos *Stahlhelme* como los que llevaban los soldados alemanes de Hitler, sólo que añadiéndoles una especie de máscara que les cubría la cara para así despersonalizarlos y convertirlos en un enemigo anónimo y por tanto «menos humano» (fig. 6). Y de la misma manera, cuando Karl T. Dreyer realizó su magistral *La pasión de Juana de Arco* (1928), su escenógrafo Jean Hugo vistió a los guardianes ingleses de la heroína con uniformes que se parecían mucho a los que los soldados británicos llevaban desde la Primera Guerra Mundial, incluido en este caso el casco *Brodie*. Si tenemos en cuenta que la película es francesa y que apenas diez años antes muchos soldados del Imperio Británico habían estado presentes en las trincheras de Francia –aunque ahora como aliados–, era una forma directa, y más

para una película muda como ésta, de identificar de donde venían los crueles carceleros de Juana.

De la misma manera, la narración o los discursos de los personajes puede permitir una extrapolación de los temas al presente, a veces de una forma poco disimulada. Es conocido el caso de la película francesa *Les Visiteurs du Soir*, realizada durante la ocupación alemana (Marcel Carné, 1942), y en la que el público podía identificar a los amantes con la esencia francesa, al diablo con Hitler y al viejo barón impotente para detenerlo con el mariscal Pétain. Incluso el final de la historia, con los protagonistas petrificados por el demonio, pero con su corazón aún latiendo, se consideró una metáfora de la resistencia (Ferro, 2008). Pero también esas referencias intertemporales aparecen con cierta frecuencia en las películas dedicadas al rey Arturo y su corte de Camelot. Aunque el ciclo artúrico ha dado lugar a enfoques muy diferentes, desde la mirada mitológica y celta de *Excalibur*, a la última adaptación en la que se ha intentado buscar el «verdadero origen» de la leyenda en la época de las invasiones bárbaras, convirtiendo a Arturo en un soldado romano (*El rey Arturo,* Antoine Fuqua, 2004), el cine normalmente ha recogido la utopía del reino perfecto y feliz, en una Edad Media intemporal en la que se mezclan elementos de distintos siglos. Sin profundizar demasiado en cómo se conseguía esa felicidad, ni en su forma de gobierno, Arturo aparece como el rey justo, adorado por sus súbditos, cuyo mundo idílico se ve amenazado por las fuerzas del mal, encarnadas en su medio-hermana Morgana y su hijo Mordred, o en el traidor Meleagante.

Esa simplificación maniquea ha sido y es extremadamente sugerente para el gran público, y fácilmente manipulable desde el punto de vista de la política. Baste recordar que en el breve período de gobierno de John F. Kennedy se llegó a llamar *Camelot* a la Casa Blanca y al entorno del presidente, con su propia reina Ginebra/Jacqueline, sus caballeros de la Tabla Redonda y con los altos ideales de igualdad racial, paz, etc. A la misma familia Kennedy se le empezó a considerar como una especie de «realeza estadounidense», en un país que a veces parece añorar el rancio abolengo de una monarquía[11]. Es obvio que todo aquello tenía sus sombras (Vietnam, Bahía de Cochinos, la crisis de los misiles de Cuba,

11 Aún hoy son innumerables los libros que utilizan *Camelot* como sinónimo del clan Kennedy y su gobierno. Por citar sólo alguno de los más recientes véase O'Reilly y Dugan (2012), y Piereson (2013).

etc.), pero resultaba sencillo identificar a los oponentes del joven estadista con las oscuras fuerzas del mal, que acabaron con él como también lo hicieron con el legendario rey en la obra de Thomas Malory *La muerte de Arturo*, del siglo XV.

Pero en ocasiones el idealismo de *Camelot* se ha identificado directamente con la *Pax Americana* y la preservación del *American Way of Life*, y el cine ha contribuido a crear ese puente ideológico entre ambos mundos. Pocas veces esto se ha explicitado de una forma tan evidente como en la película *El Primer Caballero* (Jerry Zucker, 1995), con el ya muy citado Sean Connery como un avejentado Arturo que ha de competir por el corazón de Ginebra (Julia Ormond), con Richard Gere, en el papel de Lancelot. Sin tener muy en cuenta la leyenda medieval, aquí Ginebra se casa con Arturo, que podía ser casi su abuelo, para defender a su pequeño país, Leonís, de la amenaza del siniestro Meleagante (Ben Cross). El caso es demasiado parecido a la Guerra del Golfo, que había ocurrido apenas cuatro años antes, con el pequeño Kuwait invadido por el Iraq de Saddam Hussein, quien, igual que Meleagante, había sido antes aliado de «Camelot». Por si cupiera alguna duda, a Ben Cross lo maquillaron en exceso para ofrecer una tez bronceada a juego con sus vestimentas negras, que inevitablemente recuerdan al mundo árabe. El discurso intervencionista aparece además explícito en el film, cuando Connery, como si fuera George Bush padre, arenga a sus caballeros afirmando que sus principios de libertad y bondad no pueden quedar recluidos dentro de su reino, sino que deben acudir en ayuda de los oprimidos, y enfrentarse a los malvados invasores de Leonís/Kuwait.

Desde luego no siempre los paralelismos son tan flagrantes, y los discursos fílmicos pueden aparecer de vez en cuando más matizados, y al servicio de temáticas más complejas. El cine británico buceó así en el complejo pasado de su monarquía en dos grandes películas de la década de 1960 centradas en la figura de Enrique II Plantagenet, en ambos casos interpretado por Peter O'Toole: *Becket* (Peter Glenville, 1964) y *El león en invierno* (Anthony Harvey, 1968)[12]. Basadas en sendas obras de teatro, la primera en la del francés Jean Anouilh, *Becket o el honor de Dios* (1959) y la segunda en el drama homónimo de James Goldman, que se estrenó en Broadway un año antes de la película, ambas películas

12 De la segunda se hizo un *remake* americano televisivo en 2003, con Glenn Close y Patrick Stewart como protagonistas.

basan su trama en los diálogos y en la confrontación de grandes actores –el duelo O'Toole-Richard Burton en *Becket* es en ese sentido proverbial–, y tratan temas intemporales, como la ambición, los celos o el ansia de poder. Ambas humanizan a encumbrados personajes y sacan a relucir sus miserias. En ese sentido parecen un sano ejercicio de autocrítica histórica, en el que Enrique II, su esposa Leonor de Aquitania, o sus hijos, incluido el famoso Ricardo Corazón de León, son capaces de cualquier bajeza con tal de conseguir sus propósitos. No faltan ciertos anacronismos, pero son utilizados con habilidad para reforzar el mensaje. En Becket, por ejemplo, siguiendo la estela de Walter Scott, se sigue confrontando a un Enrique normando, «jefe de los opresores», con un Becket sajón, aunque «vendido» al enemigo, cuando había pasado más de un siglo desde la batalla de Hastings y las diferencias entre ambos pueblos no eran ya tan visibles. O entre los nuevos placeres a los que se entrega en su primera fase vital el protagonista está la importación desde Italia de «unos instrumentos diabólicos de forma y de uso que sirven para cortar carne y llevarla a la boca», es decir, unos tenedores, que asombran al rey, quien no acaba de verlos útiles. Es cierto que el tenedor ya aparece en Bizancio en el siglo XI, y que precisamente al llevar algunos Teodora, hija del emperador Constantino X, en su dote al casarse con el dux de Venecia Domenico Selvo en 1077 fue precisamente tachado por el cronista Pedro Damián de *instrumentum diaboli*, pero no sabemos de su llegada a Inglaterra antes del siglo XVI (Pons y Tur, 2005). Se fuerza así un tanto la historia, pero el recurso encaja perfectamente con el carácter hedonista de Becket en su etapa cortesana, que quiere sorprender al rey con los últimos refinamientos llegados de ultramar.

La utilización, en todo caso, de personajes históricos conocidos como protagonistas de una película ha servido para diversos fines, desde fijar en el imaginario colectivo unos mitos nacionales al análisis psicológico de los protagonistas. Lo vemos por ejemplo en una de las celebridades medievales que más veces ha sido llevada al cine: Juana de Arco. Desde Cecil B. de Mille en 1916 a Luc Besson en 1999 ha habido como poco diez versiones cinematográficas de la heroína francesa, y la variedad de planteamientos es también considerable, incluso con dos películas interpretadas por una misma actriz, Ingrid Bergman: *Juana de Arco* de Víctor Fleming (1948), más espectacular y un tanto declamatoria; y *Juana de Arco en la hoguera*, del que entonces era su marido, Roberto Rosellini (1954), más intimista, y basada en un poema religioso de Paul Claudel. Las últimas, y especialmente la de Luc Bes-

son, se han olvidado ya claramente del tono mesiánico-patriótico, y presentan a una Juana que duda sobre las voces que la guían y sobre su misión. De hecho, la conservación de las actas de su proceso, que ya utilizara Dreyer para su guión, ha permitido a los cineastas en algunas ocasiones penetrar en la compleja mentalidad de la época y en las visiones de la doncella. Sin duda los estudios más recientes sobre los procesos, que han explicado el marco histórico en el que se sitúa el personaje, y especialmente los de Georges y Andrée Duby, que explican la dimensión folklorista y cuasi-pagana de las creencias de Juana, han influido en el personaje que diseña Besson (Duby, 2005).

* * *

Hacer presentes esos personajes del pasado a través de la imagen y el sonido es un ejercicio tan fascinante como arriesgado, porque en realidad se está creando un pasado ficticio, por más que en ocasiones se haya intentado ser fiel a los conocimientos históricos sobre una época. De hecho, el cine es básicamente un medio expresivo y una forma de entretenimiento, por lo que su objetivo primordial no tiene por qué ser la veracidad de los argumentos. El problema es que muchos espectadores son incapaces de desligar ambos conceptos y, en una sociedad que, dadas las carencias educativas que padece, se nutre básicamente de los medios audiovisuales para crear su propia idea del pasado, el cine tiende a menudo a reforzar estereotipos y a emitir juicios de valor presentistas sobre períodos como la Edad Media. Se ha configurado así una visión de lo medieval con unos caracteres muy nítidos, centrados en torno a la brutalidad, la irracionalidad o el honor, los cuales, en una sociedad amante de la violencia como la actual, se han revelado por otra parte muy rentables para el cine más comercial. De hecho, hasta la ciencia ficción y los reinos fantásticos que dominan las grandes pantallas en la última década no son sino variaciones a partir de esa mítica Edad Media, desde *El Señor de los Anillos* a *Juego de Tronos*. Una Edad Media de cine impone así sus valores y crea nuevos mundos a su medida.

Bibliografía

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio (1999), *Escuela de los Annales: ayer, hoy y mañana*, Mataró, Montesinos Editor.

ATTOLINI, Vito (1993), *Immagini del medioevo nel cinema*, Bari, Dedalo Editori.

BARRIO, Juan Antonio (1999), «Introducción al cine histórico: el colosal», *Anuario de Estudios Medievales,* 29, pp. 35-57.

BARRIO, Juan Antonio (2005), «La Edad Media en el cine del siglo XX», *Medievalismo. Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales,* 15, pp. 241-268.

BARROS, Carlos (1993), «Rito e violación; dereito de pernada na Baixa Idade Media», *Revista de História das Ideias*, 15, pp. 31-52.

BUSBY, Keith, 1993, *Chrétien de Troyes : Perceval (Le Conte du Graal)*, Londres, Grant and Cutler.

DUBY, Georges y Andrée DUBY (2005), *Los procesos de Juana de Arco,* Valencia y Granada, Universitat de València y Universidad de Granada [ed. original en francés de 1973]

FERRO, Marc (2008), *El cine. Una visión de la historia*, Madrid, Akal [ed. original en francés de 2003]

FINK, Carole (2004), *Marc Bloch. Una vida para la historia*, Valencia, PUV (ed. original, 1989).

GARZA, Julián (2014), *Robin Hood. Del mito al celuloide. Representación del héroe justiciero*, 2014, Trabajo de Fin del Grado en Historia del Arte bajo la dirección de J. V. García Marsilla, Universitat de València.

HEERS, Jacques (1995), *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica (ed. original en francés, 1992)

LLIBRER ESCRIG, Josep Antoni (2010), «Veure l'Edat Mitjana: el cinema com a representació del món medieval», *Ars Longa. Cuadernos de Arte* 19, pp. 221-231.

O'REILLY, Bill y Martin DUGARD (2012), *The End of Camelot*, Nueva York, Henry Holt and Company.

ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS (1995), *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, Madrid, Paidós.

PIERESON, James (2013), *Camelot and the cultural revolution. How the assassination of John F. Kennedy shattered American Liberalism*, Nueva York, Encounter Books.

PERNOUD, Régine (1983), *A la luz de la Edad Media*, Barcelona, Juan Granica (original, 1944).

PONS, Jordi, y Josep Antoni TUR (2005), «La alimentación en Bizancio», en J. Salas-Salvadó et al., *La alimentación y la nutrición a través de la historia*, Barcelona, Editorial Glosa, pp. 159- 184.

STEENE, Birgitta (2005), *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

TAYLOR, Robert (2006), *Film propaganda. Soviet Russiai and Nazi Germany*, Londres, I. B. Tauris (ed. original de 1979).

VICENS VIVES, Jaume (1978), *Historia de los remensas en el siglo XV*, Barcelona, ed. Vicens Vives.

VILLANI, Simone (2004), *Il Decameron allo specchio. Il film de Pasolini come saggio sull'opera di Bocaccio*, Roma, Donzelli.

Fig. 1. Visión del Juicio Final basada en la Capilla Scrovegni de Padua, de Giotto, que aparece en *El Decamerón* de Pier Paolo Pasolini (1971).

Fig. 2. Escena de *Perceval el Galés* de Éric Rohmer (1978).

Fig. 3. Albert Målare. Partida de ajedrez entre la muerte y el caballero, frescos de la iglesia de Täby (siglo XV).

Fig. 4. Fotograma de *El nombre de la rosa*, 1986, Adso de Melk frente a una portada que reproduce fielmente la de la iglesia de Saint Pierre de Moissac.

Fig. 5. La rendición de Granada en la serie de TVE *Isabel*, a partir del cuadro de Francisco Pradilla.

Fig. 6. Cascos de la infantería teutona en *Alexander Nevsky* (1938).

De la historia al cine pasando por la pintura ¿película o *tableau vivant*?

Áurea Ortiz Villeta
Universitat de València

Cuando pensamos en el uso de la pintura en el cine histórico, inmediatamente vienen a nuestra cabeza imágenes como Gabino Diego convertido, en *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1989), en un doble exacto del retrato de Felipe IV de Velázquez; Charles Laughton insuflando vida a la creación de Brueghel en *La vida privada de Enrique VIII (The private life of Henry VIII*. A. Korda, 1933); Bette Davis como salida del famoso retrato Darnley de la reina Elizabeth I de Inglaterra (ca. 1575) en *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Michael Curtiz, 1939); o la representación de *La rendición de Breda* que podemos ver en *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006). La pintura impone su condición de documento histórico y, hasta cierto punto, obliga al cine a la imitación, a convertirse en un remedo del arte pictórico. Además, obliga tanto a los cineastas (director, director de fotografía, director artístico), como al espectador. Si vamos a ver una película sobre Napoleón, esperamos que la caracterización del protagonista se parezca a las imágenes del gobernante que los lienzos nos han legado y, por lo tanto, que lleve el típico sombrero y la mano en el pecho y el flequillo en la frente que conocemos de los cuadros de Jacques-Louis David u Horace Vernet. Esta sería, sin duda, la relación más básica entre el cine de historia y el arte pictórico. La pintura como catálogo del pasado donde elegir trajes, poses, tocados y atrezo cuyo resultado es el cuadro viviente, el *tableau vivant*. Pero, desde luego, no se agota ahí el servicio que la pintura presta al cine, como veremos más adelante.

En el principio

Nacido como espectáculo de feria y curiosidad científica, el cine no tardó en imitar a otras artes prestigiosas, como el teatro y la pintura, para elevar su categoría y ser percibido como arte. La concepción visual y las

características del cine de los orígenes (el que se desarrolla hasta 1915 aproximadamente, aunque con una gran diversidad de propuestas que aquí no vamos a matizar) facilitan esta utilización de las artes teatrales y pictóricas: el plano fijo, la distancia entre la cámara y lo filmado, el encuadre autosuficiente delimitado por los límites de la escena, la ausencia de montaje narrativo y de continuidad espacio temporal, sin uso del racord o del concepto de fuera-de-campo, provocan en el espectador la sensación de estar ante un escenario teatral o ante una pintura de grandes dimensiones. La sensación de *tableau vivant* es muy grande y muchas veces es provocada deliberadamente por una puesta en escena que favorece el estatismo, deteniendo la acción para que pueda verse con detalle y aplaudirse el efecto visual buscado.

El cuadro viviente existe desde hace mucho. En el teatro, en espectáculos populares, en las fiestas sociales del siglo XVIII y XIX, en la fotografía prácticamente desde sus orígenes y en el cine. Cuando la fotografía necesitó reivindicarse como un arte, frente a los que reconocían únicamente el logro técnico, a mediados del siglo XIX, el cuadro viviente se convirtió en la herramienta lógica para conseguirlo. El tiempo demostró que no se trataba de eso, claro, que la fotografía no iba a conseguir ser un arte imitando a la pintura, sino desarrollando sus potencialidades y encontrando su propio camino, pero, por aquel entonces, parecía obvio que si el nuevo medio quería ser artístico no le quedaba otra que imitar a la pintura. En 1857, el fotógrafo Oscar Gustav Rejlander presentó una gran fotografía titulada *Los dos caminos de la vida*. Se trata de una obra alegórica, de gran formato, en la que al joven que ocupa el centro de la composición se le presentan dos opciones vitales: el vicio y la inmoralidad por un lado, y la vida recta y honorable por otro. Va acompañado por su padre en un conjunto que recuerda, globalmente, *La escuela de Atenas* (1510-12), de Rafael. Se trata de una fotografía compuesta, realizada por partes (que corresponden a personajes o grupos de ellos) que fueron unidas en la composición final. Requirió atrezo, modelos, vestuario y decorado, porque un modo de aproximarse al arte era dejar bien patente que hacer una fotografía no era cuestión de apretar un botón ni tarea de una máquina; era un gran trabajo, que requería preparación, documentación, dedicación, talento y tiempo, como un cuadro. La foto de Rejlander corresponde al gusto academicista de la época, predominante y dictatorial en la pintura e imitado por los fotógrafos que aspiraban a ser considerados artistas. El resultado final es, efectivamente, como una pintura, solo que sin color, claro. Y sin vida también. Desde

nuestro gusto actual, algo muy alejado de aquello que convierte a la fotografía en un arte.

Muchas fotografías del siglo XIX son imágenes de *tableaux vivants* en las que se interpretan, sobre todo, alegorías y escenas históricas o bíblicas, y que resultaron muy populares. Cuando llegó el cinematógrafo bebió de esta tradición, especialmente en lo que se refiere al cine religioso, que existe prácticamente desde los inicios del medio: no era cuestión de dejar pasar la oportunidad de extender la Biblia a través de una invención cada vez más popular en una población trabajadora mayoritariamente analfabeta. Las llamadas Pasiones, que mostraban los episodios de la vida de Cristo, fueron extraordinariamente populares en todos los países católicos y, de hecho, las encontramos en USA, Francia, España o Italia, entre otros muchos lugares. Las escenas siguen a la perfección la iconografía religiosa creada en siglos de representaciones pictóricas y obras teatrales de carácter popular y las imágenes cinematográficas funcionan como estampas en movimiento, obras devocionales que el espectador convertido en fiel debe descodificar. Y en el caso de que no pueda hacerlo, el explicador, el comentador que acompañaba a las películas durante lo que llamamos, inapropiadamente, cine mudo, ya establecerá el sentido correcto de aquello que se está viendo.

Dos de las más populares e imitadas de estas Pasiones fueron *La Vie et la passion de Jésus Christ* (1903), de Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet y *La vie du Christ* (1906), dirigida por Alice Guy. En ambas obras y, en general, en todas las películas sobre la vida de Jesús o sobre otros temas bíblicos, el *tableau vivant* es la norma. En el caso de la versión de Zecca y Nonguet, el primoroso coloreado (que combina tintes y coloreado a mano, como era habitual en la época) de la copia que ha llegado hasta nosotros aviva aún más la sensación de estar frente a una estampa tradicional.

Pero la imagen fotográfica (cine y fotografía) arrastra una dimensión de realidad que la pintura no tiene; por mucho que sea una representación, que lo es, en algún momento esa figura que vemos en la imagen fue una persona real, de carne y hueso, ante una cámara. Esto introdujo una nueva variable, muy polémica, en la representación de temas religiosos, porque ¿cómo es posible que alguien encarne (y aquí la palabra es exacta) a Jesús, a Dios, a la Virgen? ¿Un pecador haciéndose pasar por Dios? Esta polémica se repitió, corregida y aumentada, cuando llegó el cine. En 1925, Fred Niblo dirigió *Ben-Hur. A tale of the Christ (Ben-Hur)*,

segunda versión de la conocida novela de Lew Wallace. En ella se decidió, para solventar el problema de la encarnación, que Jesús jamás aparecería en la película, de forma que solo se hace evidente merced a un halo luminoso que indica su lugar en el encuadre (en el borde de la imagen o con alguna figura u objeto delante), un recurso de gran eficacia para sugerir la presencia de lo sagrado en la imagen. Además, las secuencias en las que aparece Cristo se destacan del resto del film, puesto que están rodadas en un primitivo y bello sistema de Technicolor que las convierte en estampas religiosas; auténticos cuadros devocionales que detienen la acción y el movimiento.

Más allá del cine religioso es fácil encontrar ejemplos de la influencia de la pintura en el cine de los orígenes. Veamos un ejemplo local. En el año 2005 la Filmoteca de Catalunya recuperó una película de menos de un minuto de duración y claramente incompleta que mostraba la preparación de una paella. Recibió el título atribuido *[Escena valenciana]* y fue fechada en torno a 1900; no se conoce el dato de quiénes fueron los autores, puesto que la cinta no conserva ningún rótulo ni marca distintiva. Resulta una obra interesantísima por muchos conceptos y no sólo por el hecho de ser la única de estas características que se conserva y uno de los escasísimos ejemplos de película rodada en nuestra Comunidad en los inicios del cine que ha llegado hasta nosotros.

[Escena valenciana] muestra un grupo de hombres y mujeres vestidos de labradores, con los trajes típicos huertanos, que están preparando una paella. Está rodada en un único plano general fijo y centrado, como es habitual en estos años. Primeramente vemos como dos de las huertanas preparan en primer término la paella; al fondo del plano otra mujer recoge leña, mientras que una pareja conversa bajo un árbol, representando claramente el típico momento del idilio que tantas veces se ha plasmado en la pintura y la fotografía. La pareja avanza hacia el primer término para ayudar a las que preparan la paella mientras discuten al modo de riña tonta de enamorados. Mientras tanto la huertana que recoge leña continúa haciéndolo con movimientos ostentosos y grotescos hasta plantarse en el centro de la composición en primer término de espaldas, mostrando al público el trasero, en un gesto claramente deliberado. Finalmente, desde el fondo del plano aparecen otros tres hombres, uno de ellos portando la inevitable guitarra y haciendo también gestos teatrales, que se unen al grupo original. Con la imagen que les reúne a todos en torno a la paella acaba el fragmento conservado.

Al ver la película quedan claras varias cosas, siendo la primera de ellas que se trata inequívocamente de una representación, no de un documental. Los personajes están claramente actuando ante la cámara, haciendo gestos teatrales y afectados: la riña de enamorados, la recogida de leña, los saludos al grupo nuevo que llega, etc. Y también están siguiendo un orden narrativo estricto: primero la recogida de leña y el idilio, la medio discusión de enamorados, luego la entrada del grupo alegre con la guitarra. Otro elemento destacable es que mantiene un cierto tono cómico. En realidad, la película es prácticamente la puesta en movimiento, sólo que sin color, de un típico cuadro costumbrista de Joaquín Agrasot (1836-1919) repleto de huertanos, guitarras y flores y resulta un perfecto ejemplo de cómo desde sus inicios el cine reutiliza temas y motivos ya creados por la pintura, imágenes que en forma de pinturas, fotografías e ilustraciones poblaban, en aquellos años, los escaparates de tiendas y negocios, bien como tarjeta postal o bien en exposición.

Más allá del documento histórico

Hemos dicho al principio que la pintura ofrece más servicios que la mera documentación al cine histórico, especialmente en el caso de películas que van mucho más allá de la simple necesidad de ofrecer espectáculo. Un ejemplo paradigmático es *La kermesse heroïque (La kermesse heroica)*, rodada por Jacques Feyder en 1936. En realidad, su razón de ser es la pintura, puesto que nace directamente del mundo que reflejan los cuadros de la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, tal como se explica en los rótulos iniciales. Se trata de una pintura realista y costumbrista que nos ha legado un auténtico catálogo de la vida cotidiana de aquellas gentes. En la película, la fidelidad a la pintura es la norma y el resultado es como si se hubiera insuflado vida y movimiento a los cuadros de Vermeer, Frans Hals, Ruysdael, Teniers o Rembrandt. Dicho así podría parecer que la película es una sucesión de *tableaux vivants* y escenas estáticas con figuras en pose, pero nada más lejos de la realidad. Se trata de una obra de gran vitalidad donde el conocimiento de la pintura de la que parte proporciona un divertimento añadido, pero que sin ese conocimiento resulta igual de estimulante. Y lo interesante y paradójico es que a partir del retrato realista que de la sociedad holandesa y flamenca nos ofrece la pintura de dicho periodo y lugar se construye una ficción cómica que juega con los hechos históricos, transformándolos en una parodia, para contar lo que nunca sucedió.

Un giro inesperado que ofrece un sentido diferente a la concepción de la pintura como fuente de documentación para la ficción histórica.

Dos casos ejemplares que exprimen las posibilidades de utilización de la pintura en el cine histórico son *Barry Lyndon*, dirigida por Stanley Kubrick en 1975 y *Die marquise von O / La marquise d'O (La marquesa de O)*, realizada por Eric Rohmer en 1976. La inspiración en la pintura de la época que retratan, el siglo XVIII inglés en el caso de la obra de Kubrick y el paso entre el siglo XVIII y XIX en el caso de Rohmer, no se limita a esa función de fuente para el vestuario o el atrezzo, sino que justifica el tono de ambos films, que mantienen una mirada distanciada y fría respecto a la narración. La pintura tiene la misión de mediar entre la novela y su adaptación cinematográfica. En Barry Lyndon la sensación de estar ante una serie de *tableaux vivant*s es muy acusada y completamente buscada por parte de Kubrick, que impone una mirada de entomólogo sobre la materia filmada a fin de respetar el punto de vista de la novela original y ofrecer, sin lugar a dudas, una representación que se despliega como tal ante nuestros ojos, de forma que somos plenamente conscientes del ejercicio de puesta en escena y el artificio. Rohmer va aún más allá: «No es una puesta en imágenes, sino la representación concreta por seres vivos de personajes dejados a la imaginación del lector. Es una actualización. (…) No filmo historias sino personas que cuentan historias. Y en *la marquesa de O*… lo que filmo es una historia narrada por Kleist» (Heredero y Santamarina, 1991: 181-182). Es decir, filma una representación. Y la fuente visual de inspiración es la pintura de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Los intérpretes se mueven de forma poco natural, reinterpretando los gestos y poses que vemos en cuadros como *El juramento de los Horacios* (1794), de Jacques-Louis David o *La maldición paterna* (ca. 1770), de Jean-Baptiste Greuze. La cámara se mantiene a distancia, dejándonos fuera de la acción, como respetando el espacio que vemos en los cuadros de forma que la película se ofrece como una representación (fílmica) de una representación (literaria y pictórica) (Ortiz y Piqueras, 2003: 71-85).

Esta concepción supone una forma de concebir la puesta en escena de tiempos pasados muy diferente de la que aplica el cine comercial. En general, en el caso del cine histórico, en el fondo se trata de anular la distancia temporal y ofrecer las imágenes como si la cámara estuviera recogiendo, en el momento, la acción, derivado de la necesidad de la ilusión de realidad que el cine pretende conseguir. Así es como lo hace *La*

kermesse heroica, pero no *Barry Lyndon* y *La marquesa de O*. Ambas dejan en evidencia el dispositivo de creación de las imágenes, enfatizando el hecho de que estamos ante una representación. Parten de la evidencia de que, obviamente, toda película está en presente, por mucho que los hechos que muestre sucedan en tiempos remotos; para nosotros sucede aquí y ahora. Y asumen ese hecho para construir ficciones que atacan la ilusión de realidad y los mecanismos de identificación al uso.

El propio Eric Rohmer lleva más allá este punto de partida en *Perceval le Gallois* (1978) y *L'anglaise et le duc (La inglesa y el duque,* 2001). *Perceval le Gallois* apunta a una radicalidad aún mayor debido a que la acción tiene lugar en la Baja Edad Media. La pintura medieval tiene unas características opuestas a aquello que el cine demanda: no es realista, sino simbólica, carece de profundidad y no pretende la ilusión de realidad o ser la ventana abierta al mundo de la que hablaba Leone Battista Alberti en *De pictura* (1436) y que fue la gran aspiración del arte plástico durante siglos desde el Renacimiento. La gran fuente de inspiración pictórica para las películas ambientadas en la Edad Media será la reelaboración de los temas medievales que se lleva a cabo en el arte del siglo XIX. Pocas películas acudirán a la pintura realizada durante la Edad Media: *Henry V* (Enrique V, 1944), en la que su director, Lawrence Olivier, se inspira en parte en el tratamiento cromático de la miniatura medieval y en cierta planitud deliberada del espacio que podemos apreciar en algunos momentos de la película; el influjo de la pintura de iconos rusa es perceptible en *Alexander Nevsky* (1938), en el hieratismo, la frontalidad y la estilización de vestuario y decorados que Eisenstein aplica a la puesta en escena. Pero ninguna de ellas llega al extremo de Rohmer que, en *Perceval le Gallois*, pone en movimiento una miniatura medieval, sin profundidad, con la escala de tamaños profundamente alterada y con colores antinaturales. Néstor Almendros, el director de fotografía de la película, lo explica: «Los decorados aspiraban a una estilización total, con un aspecto voluntariamente no realista. Como en las miniaturas de la Edad Media, las cosas no tenían un tamaño normal. El cielo azul con sus nubes estaba pintado en un ciclorama gigante, los árboles estilizados era de materia plástica, los castillos de balsa o cartón miniado en oro, la hierba era suelo pintado de verde. Los colores de ropas y objetos aparecían muy vivos y agresivos, tal como nos dictaron las miniaturas en que nos inspiramos (…) Rohmer, por otra parte, no quería tampoco una luz realista, ni una luz atmosférica o impresionista (…), prefería una luz sin sombras o una dirección de luz muy marcada: en las miniaturas de la

Edad Media hay solo colores y formas, los artistas medievales desconocían la noción de la perspectiva.» (Almendros, 1990: 229-231). A ello hay que añadir que los actores recitan el texto del poema de forma hierática y solemne. El resultado es bello y desconcertante y un ejemplo del rigor de Rohmer: lo único que tenemos del pasado son representaciones y, por lo tanto, lo único que podemos hacer es poner en escena esas representaciones. No abundaremos más en la representación fílmica de la Edad Media puesto que ya hay un artículo dedicado a este periodo en la publicación.

La inglesa y el duque está ambientada en la Revolución Francesa y parte de los diarios de Miss Grace Eliott, una inglesa monárquica que vivió la época y que fue ama de llaves del Duque de Orleans. El propio Rohmer explica a la perfección su punto de partida:

«Si abres el libro *Filmographie mondiale de la Révolution Française*, editado por Sylvie Dallet y Francis Gendron con motivo del bicentenario francés, no encontrarás una sola película basada en las más de 300 «Memorias» citadas y por el contrario no menos de ocho adaptaciones de *Les deux orphelines* de Adolphe d'Enery y siete películas basadas en *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens (…). Pero aunque sean obras maestras o fracasos, a todas esas películas les falta una dimensión que ocupa un lugar más o menos prominente en la sensibilidad del espectador y es algo que podríamos calificar como «punto de vista». Incluso el más evolucionado de estos filmes pretende ingenuamente convertirnos en observadores directos de los acontecimientos que relatan y al hacerlo únicamente consiguen hacer más dudosa la verdad que afirman revelar. Para un público habituado a las mentiras de la gran pantalla, sólo se consigue un punto de vista objetivo a través del filtro de una subjetividad primaria. Es decir, la versión que cuenta un testigo puede ser imcompleta, parcial y mendaz pero su existencia como versión es innegable. En palabras de Pascal: «las percepciones de los sentidos son todas verídicas». Así, para cualquier cineasta, las menores impresiones de un testigo contemporáneo son más «veraces» que las investigaciones detalladas de cualquier historiador» (Caparrós, 2001).

El punto de vista de Grace Elliot se mantiene a rajatabla, puesto que de poner en escena sus palabras se trata, de forma que lo que vemos es exclusivamente lo que ella ve y oye y la película se articula en torno a largas conversaciones de la protagonista con el Duque de Orleans. Los hechos de la Revolución están en *off*, nunca aparecen, solo lo que la Du-

quesa dice de ellos. Los lugares de París donde transcurre la acción exterior están representados por cuadros pintados en forma de telones por Jean-Baptiste Marot, realizados por encargo del cineasta, reproduciendo unas acuarelas del siglo XVIII que se conservan en el Museo Carnavalet. «Vuelve Rohmer a su férrea convicción de que no se puede representar el pasado puesto que no hemos asistido a él, solo perdura su representación y eso es lo único que podemos mostrar. No se trata de crear la ilusión de que estamos en París en 1789, sino de mostrar la evidencia de que se trata de una representación cinematográfica realizada en 2001, como ya hiciera en sus anteriores films históricos. El espacio que configura la mezcla de cuadros y personajes de carne y hueso resulta desconcertante y provocador, pero es la única intervención honesta que el artista puede realizar. (…) Porque no se trata de contar la Revolución Francesa, sino de poner en escena las memorias subjetivas de un personaje que vivió los acontecimientos. En el fondo se trata de no engañar al espectador» (Ortiz y Piqueras, 2003: IV).

También *The Draughtsman's Contract (El contrato del dibujante,* 1982) opera en este sentido, aunque su intención es otra. Peter Greenaway concibe su película, y gran parte de su obra plástica y audiovisual, como una reflexión en torno a algunas cuestiones claves para cualquier artista visual: ¿cómo se construye una imagen? y una vez construida ¿aporta sentido o verdad? La respuesta es no, claro. La historia de Neville, un arrogante pintor atrapado en una red de conspiraciones que se desarrollan en la mansión de una familia aristocrática de la Inglaterra del siglo XVIII, le sirve para desplegar todo tipo de artificios visuales que ponen en cuestión la noción de encuadre y la relación entre la pintura y el cine, además del lugar del artista en la sociedad. Y que constantemente nos coloca a los espectadores en la incómoda situación de no entender qué estamos mirando o descubrir que aquello que vemos no es tal. La ironía que reina en todo el relato se resuelve en una puesta en escena donde la exageración de trajes y pelucas, la interpretación amanerada de los actores y la reinterpretación irónica de la música barroca que lleva a cabo Michael Nyman en la brillante banda sonora, retratan un siglo XVIII pretendidamente definido por la razón y la ciencia (las mismas que pretende aplicar Neville en sus dibujos), pero dominado, en realidad, por las pasiones y la irracionalidad (Ortiz, 2007).

Hay otras formas de poner en evidencia el juego de la representación. Una de las más elaboradas y logradas es *The age of innocence (La*

edad de la inocencia), la adaptación de la novela de Edith Warton que Martin Scorsese realiza en 1993. En este caso no se trata de inspirarse en la pintura y jugar al *tableau vivant*, prácticamente inexistentes en el film, sino de utilizar los propios cuadros, los lienzos en su materialidad, como claves para entender la puesta en escena. En el apabullante y casi obsesivo trabajo de ambientación histórica que el film despliega ocupan un lugar central los cuadros que adornan las paredes de las casas donde sucede la acción. He dicho adornan y en realidad no es correcto, puesto que su función no es únicamente esa. Proporcionan, por supuesto, verosimilitud y fidelidad histórica a los espacios, pero también son algo así como comentarios visuales y pistas para entender lo que sucede. La protagonista, una enigmática mujer con un pasado dudoso que desafía con su sola presencia las convenciones de la sociedad, vive en una casa poblada de cuadros de gran modernidad para la época, como los de los Macchiaioli italianos, de extraños formatos y paisajes vacíos, con personajes sin rostro, como *Dama sentada* (1866), de Giovanni Fattori. Resultan una clara alusión a la rareza y la inadecuación del personaje al medio social al que llega y el misterio y el reto que para el protagonista masculino supone. En lo alto de la chimenea hay una reproducción de *Las caricias de la esfinge* (1896), de Ferdinand Khnopff, bajo el que tiene lugar uno de los momentos cruciales en la relación entre la pareja protagonista. No creo que haga falta insistir en la importancia de la elección de un cuadro cuyo tema es el enigma. En la larga secuencia del baile, al inicio de la película, vemos deambular a los personajes en salones repletos de espejos que reflejan su figura y cuadros de gran tamaño que representan a su vez bailes de sociedad, con figuras que son ecos de ellos mismos. Una imagen saturada que no distingue entre figura pintadas, figuras reflejadas y figuras reales. Esta puesta en abismo de la mirada incide en la idea central del relato, tanto el de Warton como el de Scorsese: este es un mundo endogámico y cerrado en sí mismo, hecho de apariencias y protegido por los rituales. Priman la imagen y la superficie, por más que, por debajo de las máscaras, laten el deseo y las pasiones que nunca han de manifestarse. Aunque existen, como lo sugieren los cuadros que reflejan actos de violencia (duelos, violaciones) y que son mostrados en diversos momentos del relato.

Las películas de las que hemos hablado suponen formas de utilización de la pintura que trascienden su condición de documento histórico (aunque pueden usarla en este sentido) y desafían los límites narrativos y visuales de la representación cinematográfica convencional. El efecto

tableau vivant es un peligro, provoca una detención de la película, puesto que requiere ser admirado por parte del espectador, y bordea el kitsch. Un buen ejemplo de cómo no se sortea el peligro es el ortopédico *tableau vivant* del famoso cuadro de Velázquez, *La rendición de Breda* (1634-35), que podemos ver en *Alatriste:* provoca una indeseada detención del flujo narrativo y del movimiento que nos expulsa de la película y coloca en primer plano, involuntariamente, la artificiosidad del film. Está en las antípodas de las formas de re-construir imágenes del pasado que proponen *Barry Lyndon, La marquesa de O* o *La edad de la inocencia*. O del modo en que Pasolini utilizó consciente y provocadoramente este efecto de detención para reflexionar acerca de cómo se construye una imagen y cuál es su valor, en «La ricotta», el episodio que dirigió en el film colectivo *RoGoPaG* (1962) o en los fragmentos dedicados a Giotto en *Il Decameron (El Decamerón,* 1971). Los ejemplos que hemos mostrado demuestran cómo es posible, en las ficciones ambientadas históricamente, utilizar el legado pictórico de forma creativa y bella para construir no solo espectáculo, sino también para proponer una reflexión audiovisual sobre el pasado.

Bibliografía

ALMENDROS, Néstor (1990), *Días de una cámara,* Barcelona, Seix Barral

CAPARRÓS, José María (2001), «La inglesa y el duque (Eric Rohmer, 2001)», *Film-Historia*, vol. 2, nº 3

HEREDERO, Carlos y Antonio SANTAMARINA (1991), *Eric Rohmer*, Madrid, Cátedra.

ORTIZ, Áurea y Mª Jesús PIQUERAS (2003), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual,* Barcelona, Paidós.

ORTIZ, Áurea (2007), «El contrato del dibujante: mirar no es saber» en Á. Ortiz (dir.), *Del cuadro al encuadre. La pintura en el cine*, Valencia, Diputación de Valencia.

Filmografía

The private life of Henry VIII (1933), dirigida por Alexander Korda, Gran Bretaña, London Films.

The Private Lives of Elizabeth and Essex (1939), dirigida por Michael Curtiz, USA, Warner Bros. Picture.

Alatriste (2006), dirigida por Agustín Díaz Yanes, España / Francia / USA, Estudios Picasso / Origen PC / La Chauve-Souris.

La Vie et la passion de Jésus Christ (1903), dirigida por Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, Francia, Pathé Frères.

La vie du Christ (1906), dirigida por Alice Guy, Francia, Gaumont.

Ben-Hur. A tale of the Christ (1925), dirigida por Fred Niblo, USA, Metro-Goldwyn-Mayer.

[Escena valenciana] (ca. 1900), España, director y productor desconocidos.

La kermesse heroïque (1935), dirigida por Jacques Feyder, Francia, Films Sonores Tobis.

Die marquise von O / *La marquise d'O* (1976), dirigida por Eric Rohmer, Francia / Alemania, Les Films du Losange.

Barry Lyndon (1975), dirigida por Stanley Kubrick, Warner Bros / Hawk Films.

Perceval le Gallois (1978), dirigida por Eric Rohmer, Francia, Les Films du Losange.

L'anglaise et le duc (2001), dirigida por Eric Rohmer, Francia, Pathe Image Production / France 3 Cinema / KC Medien.

Henry V (1944), dirigida por Lawrence Olivier, Gran Bretaña, Two Cities Films.

Alexander Nevsky (1938), dirigida por S. M. Eisenstein, URSS, Artkino.

The Draughtsman's Contract (1982), dirigida por Peter Greenaway, Gran Bretaña, Channel Four TV / British Film Institute.

The age of innocence (1993), dirigida por Martin Scorsese, USA, Columbia Pictures.

«La ricotta», episodio del film colectivo *RoGoPaG* (1962), dirigido por Pier Paolo Pasolini, Italia / Francia, Arco Film / Cineriz / Societé Cinématographique Lyre.

Il Decameron (1971), dirigida por Pier Paolo Pasolini, Francia / Italia / Alemania, Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associés, Artemis Film.

Fig. 1. *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006).

Fig. 2. Thomas Gainsborough: *Paseo matutino, el señor y la señora William Hallet* (1743). National Gallery (Londres).

Fig. 3. William Hogarth: *Poco después de la boda*. De la serie *Matrimonio a la moda* (1743). National Gallery (Londres).

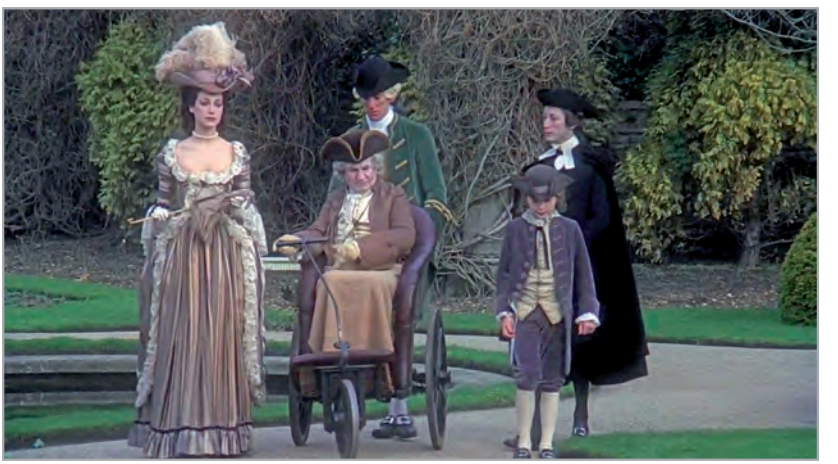

Fig. 4. *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975).

Fig. 5. *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975).

Fig. 6. *The age of innocence (La edad de la inocencia*. Martin Scorsese, 1993).

Fig. 7. *The age of innocence (La edad de la inocencia*. Martin Scorsese, 1993).

Fig. 8. *The age of innocence (La edad de la inocencia*. Martin Scorsese, 1993).

Fig. 9. Joaquín Agrasot: *Escena levantina en el campo* (ca. 1890). Colección CAM.

Fig. 10. *Escena valenciana* (ca. 1900). Archivo Filmoteca de Catalunya.

Fig. 11. Pieter Claesz: *Naturaleza muerta con pastel de pavo* (1627).

Fig. 12. *La kermesse heroica (La kermesse héroique*. Jacques Feyder, 1935).

Fig. 13. *La kermesse heroica (La kermesse héroique*. Jacques Feyder, 1935).

Fig. 14. *La kermesse heroica (La kermesse héroique*. Jacques Feyder, 1935).

Fig. 15. David Teniers el Joven: *El rey bebe* (1690). Museo del Prado.

Fig. 16. *La marquesa de O (Die marquise von O / La marquise d'O*. Eric Rohmer, 1976).

Fig. 17. Jacques-Louis David: fragmento de *El juramento de los Horacios* (1794). Museo del Louvre (París).

Fig. 18. *La Vie et la passion de Jésus Christ* (Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903).

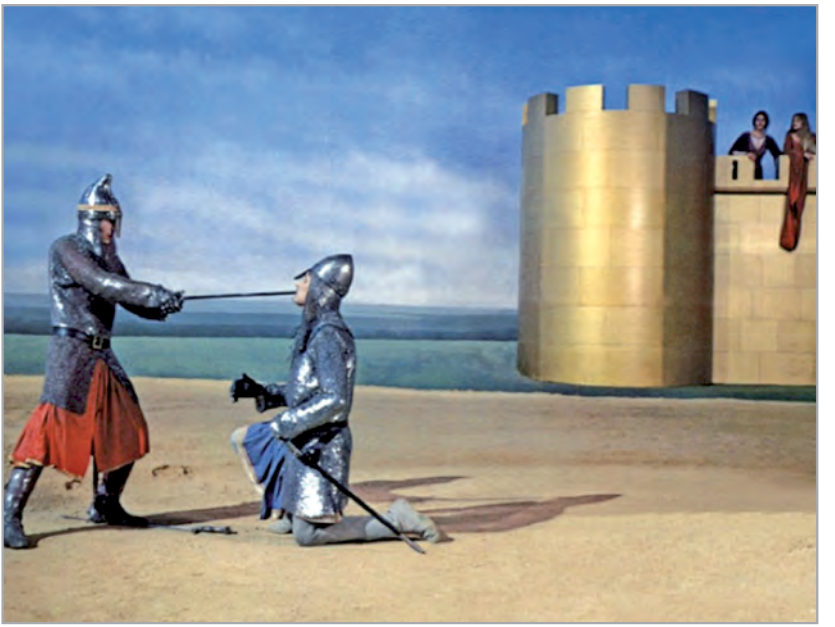

Fig. 19. *Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1978).

Fig. 20. Oscar Riejlander: *Los caminos de la vida* (1877).

Amar en tiempos revueltos: las dificultades de una serie diaria

RODOLF SIRERA
Guionista y dramaturgo

Durante sus siete años de emisión en TVE, de lunes a viernes –y todas las semanas del año, a partir de la tercera temporada–, y sus 1716 capítulos, de una duración media de 45 minutos, he sido el coordinador de guión de la serie *Amar en tiempos revueltos* (conviene aclarar que estamos hablando y lo haremos siempre de esta serie y no de *Amar es para siempre*, actualmente en emisión en Antena 3, que no es sino un *spin-off*[1] de aquella). El coordinador de guión es el máximo responsable, la máxima autoridad en lo que se refiere al guión y los argumentos. No el creador único. La serie la pusimos en marcha Josep M. Benet i Jornet, Antonio Onetti y yo, a partir de una serie anterior de TV3 Televisió de Catalunya; una serie semanal, no diaria, de 52 capítulos, que se llamaba *Temps de silenci*, que escribimos Gisela Pou, Enric Gomà y yo, y que se emitió en la cadena catalana entre enero de 2001 y abril de 2002.

Temps de silenci se empezó a diseñar a finales de 1999, una época en la que nadie hacía series históricas –o con base histórica–; las cadenas pensaban que ese tipo de productos no iban a interesar a los espectadores. De hecho, la propia TV3, que siempre había sido una de las cadenas que menos temían arriesgarse, cuando finalmente se decidió a ponerla en marcha, limitó el número de capítulos que sucedían durante la guerra civil, arguyendo que «no le iban a interesar a nadie». Cuando finalmente la serie fue un éxito de audiencia –y lo fue muy grande– la propia TV3 se quejaba de que no hubiera habido más capítulos que ocurrieran durante la guerra.

Temps de silenci tenía unas características muy especiales:

a) Era una serie de *prime-time*, es decir, de emisión semanal, y sus capítulos respetaban los estándares de duración comúnmente admiti-

1 *Spin-off*: una serie que surge de otra serie y, por extensión, *secuela* o consecuencia.

dos para este formato –entre 45 y 50 minutos cada uno– al contrario de lo que sucede actualmente, en que con facilidad superan los 70 minutos, incluso más.

b) Desarrollaba el argumento valiéndose de grandes saltos temporales (dentro del capítulo y entre capítulos), generalmente de muchos años. La primera temporada abarcaba desde las últimas elecciones de la República hasta las primeras de la democracia restaurada; la segunda, desde 1977 hasta el año 2000.

c) La escribíamos tres guionistas con formación histórica, uno de ellos con profundo conocimiento de la pequeña y la gran historia de la ciudad de Barcelona, donde se desarrollaban las tramas, y la coordinaba yo, licenciado en Historia contemporánea.

d) Era una serie con recursos de producción y con especialistas en decorados, vestuarios y ambientación bastante más preparados de lo que suele ser común.

Resultado: un trabajo muy satisfactorio que, como ya se ha dicho, alcanzó un gran éxito de audiencia.

A partir de este modelo, TVE propuso a la misma productora (Diagonal) realizar una serie de tipo histórico. Pero no sería una serie semanal (que cuenta con más tiempo de preparación, más recursos, y la posibilidad de trabajar con mayor profundidad los guiones), sino una serie diaria. Algo más difícil, porque una serie diaria, frente a una semanal

a) Se tiene que hacer mucho más deprisa.

b) Se ha de producir muchísimo más material a la semana, tanto en lo que se refiere a argumento y guión, como a material grabado y listo para su emisión (aproximadamente 45/50 minutos por capítulo, lo que multiplicado por 5 capítulos alcanza los 240/250 minutos a la semana).

c) Se dispone de mucho menos dinero para construir decorados, preparar vestuarios, atrezo…

Esta disminución de recursos afecta también al *factor humano*. Los técnicos son jóvenes, con pocas horas de vuelo, y también lo son muchos de los actores y no siempre suficientemente preparados. A título de anécdota: una actriz, que había trabajado en *Amar,* la calificó de muy difícil, porque la serie estaba escrita en *español antiguo* (sic).

Durante siete años la serie ha estado en antena en TVE 1 (siendo uno de los programas más seguidos y habiendo alcanzado en los últimos años picos de hasta tres millones de espectadores), hasta tal punto que el actual director de TVE ha reconocido ante el Consejo de Administración –y así lo recogieron varios diarios– que una de las principales causas de la caída de audiencia de la cadena nacional ha sido el haber perdido *Amar en tiempos revueltos*.

Pese al éxito, las felicitaciones, los estudios académicos –que ha habido bastantes y sigue habiéndolos–, la serie también ha recibido críticas, fundamentalmente referidas a aspectos de decorados, utilización de objetos impropios de la época, elementos de vida cotidiana, y otros aspectos no estrictamente históricos pero que sí que forman parte de la historia. Y en múltiples ocasiones he tenido que explicar cómo se hace una serie de estas características, una serie diaria, para desmontar, entre otras, la idea errónea de que yo, personalmente, escribía todos los capítulos. Y no sólo los escribía, sino que estaba presente en plató durante la grabación de cada uno de ellos, organizándolo todo, y me ocupaba hasta de los detalles del atrezo. Y es que ni siquiera la presencia de un asesor histórico de reconocido prestigio (en el caso de *Amar,* el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Carlos III, doctor Ángel Bahamonde) puede garantizar, dado el sistema de trabajo, que no se cometan errores.

El asesor histórico supervisa el contenido de los capítulos, la línea argumental, los diálogos, al principio con más detalle; luego, ganada confianza, más *grosso modo*. Lo que no puede supervisar es el *resultado final,* la realización. No habría tiempo. Y aunque se detectaran errores, generalmente la productora no estaría dispuesta a hacer los cambios –o no tendría tiempo–. Así, aunque no suele haber errores en los guiones –yo soy el último responsable– los puede haber en interpretación (es tanto lo que tienen que aprender los actores para cada sesión que a veces improvisan, incluyen muletillas lingüísticas que no son de la época, dan como buenos datos equivocados, etc.).

Pero además ocurre que, entre los actores jóvenes, son muchos los que carecen de la más elemental formación histórica (otra anécdota: un actor que representaba a un falangista, un personaje importante en la trama, llegó a preguntar. «Este José Antonio del que hablo, ¿quién es?».) Y hacerles hablar además una lengua que se aproxime al español que se hablaba en los años 30, 40, 50 (ese «español antiguo» al que hacía referencia aquella actriz) también cuesta.

La mayor parte de los actores y los técnicos jóvenes (los actores y los técnicos hombres quiero decir) no han hecho el servicio militar obligatorio, eliminado en 1996, y hay pifias continuas, sobre todo en el apartado de vestuario: uniformes que no son de la época, soldados y oficiales que saludan llevándose la mano a la sien yendo descubiertos, coroneles con mando en plaza con rombos de músicos militares, soldados alemanes con cascos de la policía militar española, etc.

No diré que es imposible, pero sí muy difícil evitar que pasen estas cosas cuando hay que grabar una hora de ficción diaria. Cada capítulo tiene de 16 a 18 secuencias, más de 50 páginas de diálogo, más de 10.000 palabras... En cada día de grabación hay que grabar más tiempo que el equivalente a un día de emisión, porque si no se hiciera así, al estar en pantalla tantos días como días hay de grabación, no habría vacaciones para el personal, ni se podrían cambiar decorados, construir nuevos, etc.

Antes explicaba la diferencia entre ser el creador, el coordinador, el responsable de una serie, y un guionista. Quizá ahora deberíamos señalar también la diferencia entre un guionista de televisión y uno de cine. Quizá la más importante –porque es la primera– radica precisamente en el *arranque* del proceso de escritura del guión. Incluso, ojo, el propio número gramatical ya nos da una pista: el guionista de cine escribe *un guión* de *una película*; el guionista de televisión escribe *guiones* de *una serie*. La película es un producto individual. La televisión, la escritura para la televisión quiero decir, generalmente no: es un conjunto de guiones interrelacionados. Y no sólo eso. El guionista de cine tiene una idea, la trabaja, escribe el guión (por iniciativa propia, porque se lo propone un productor o un director). Esa historia entra luego en un largo proceso de búsqueda de financiación, se reescribe las veces que haga falta y finalmente se hace –o no– la película. Muchas veces ni siquiera eso: el guionista escribe una historia porque quiere, porque necesita escribirla, porque se quiere presentar a unas becas, a un premio. ¿Qué pasa luego? En el noventa por ciento de los casos, el guión se queda en el cajón del guionista. Es decir, en el cine, el guión es *previo* a la producción de la película; sin guión la producción no puede acometerse.

En televisión, sin embargo, las cosas no son exactamente así. Lo único que en televisión es verdaderamente previo a todo el proceso es la *idea*: hay series que se han vendido sólo con un power-point. Si la idea se vende, la máquina de producción se pone en marcha, *y sólo entonces* comienzan a escribirse, de verdad, las series, los guiones. Por ejemplo,

y volvemos a nuestro caso: queremos hacer una serie que cuente la vida de un país bajo el franquismo. La vida de la gente, la pequeña historia, no la grande. Aunque inevitablemente esa «pequeña» historia va a estar condicionada por la «grande». Necesitamos una idea. Y esa idea –la que sirvió de punto de partida de *Temps de silenci*– y que utilizamos nuevamente en su continuadora *Amar en tiempos revueltos*– surge de la lectura de un artículo (Haro Tecglen, 1994) y también de una experiencia personal y familiar. Extractamos un fragmento del artículo citado:

> Y cuando se denunciaba al cónyuge, aunque no se le denunciase o se retirase la acusación, ¿qué hacer? El divorcio había sido derogado en toda España (25 de noviembre de 1939), al mismo tiempo que el matrimonio civil: con efecto retroactivo. En la zona franquista ya habían purgado o arreglado su situación los que estaban en esas condiciones: al invadir la zona republicana, todos los matrimonios de guerra, los civiles de la República y todos los divorcios quedaban, simplemente, como no existentes (igual que el dinero y las cuentas bancarias de la guerra civil, igual que los títulos académicos: habían dejado de existir). Habían tenido hijos: de repente se convertían, de legítimos en naturales o adulterinos, o de padres desconocidos.

Pero, claro, podrían haberse vuelto a casar. No, si uno de ellos se hubiera casado ya porque se había dado al otro por muerto. Y eso sólo pasaba bajo el franquismo. Esa es la raíz, el punto de partida de *Temps de silenci*, que luego será empleado también en *Amar en tiempos revueltos*.

Hay otra circunstancia que me gustaría explicar y que contribuyó, por accidente, a dotar a *Amar* de una de sus principales singularidades, una singularidad que ha resultado altamente beneficiosa para la serie.

El primer proyecto que nos pide TVE que desarrollemos es el proyecto de una serie cerrada, es decir una serie con principio y fin, una vez alcanzado el cual no está previsto continuarla. Las series con un número prefijado de capítulos no son muy frecuentes, y menos aún si hablamos de series diarias: donde más podemos encontrarlas es entre las latinoamericanas, ya que la audiencia de los países en los que se emiten, generalmente con gran éxito, exige una renovación constante de temas y argumentos. En la televisión española, las series cerradas sólo se han dado en los tiempos en que existía una única cadena y, por tanto, los productos de ficción no tenían ninguna competencia. Por eso mismo, los guionistas encontramos la propuesta de serie cerrada como algo muy estimulante, ya que podíamos trazar un argumento coherente y sólido, y desarrollarlo con el ritmo que entendíamos que más le conviene a la historia. Y en esa dirección trabajamos. Pero cuando entregamos los últimos

guiones, de esa hasta entonces única y conclusiva temporada, TVE cambia de opinión y pide una segunda temporada. Una segunda temporada que hay que preparar con cierta premura. Y lo que podía haber sido un problema, algo que tenía que haber jugado en nuestra contra, lo hace inesperadamente a nuestro favor, como explicábamos en otro artículo (Sirera, 2012: 386-387):

> En primer lugar, sucede que los personajes de esa primera temporada, los personajes principales queremos decir, han cumplido su ciclo vital y han desparecido, muchos de ellos han muerto (pensemos que esta primera temporada se desarrolla entre los difíciles años de 1936 y 1945, guerra civil e inmediata postguerra, años de hambre y dura represión); en otros casos, los actores se han comprometido con otros proyectos y es imposible contar con ellos para una hipotética continuidad. De modo que, para la segunda temporada, esa segunda temporada no prevista, hay que crear nuevas historias, con nuevos personajes. Y, además, se pide que el período histórico que abarque la serie sea mucho más corto, un año, dos a lo sumo. Es decir, ya no es posible hacer grandes elipsis temporales, como en sus inicios. Así pues, las historias son nuevas y son desarrolladas por nuevos personajes, al lado de otros personajes que se mantienen y que sirven de nexo de unión entre la temporada anterior y la siguiente. Y cuando la serie definitivamente se asienta, que es en la tercera temporada, se comienza a introducir otras variantes, que acabarán por dotarla de su especial fisonomía.

La principal característica que marca la relativa singularidad de la serie –sería pretencioso por mi parte hablar de *originalidad;* a fin de cuentas, es un procedimiento bastante similar al que utiliza la serie americana *The Wire*, por poner un ejemplo– sería organizar el argumento de cada temporada alrededor de un *tema dominante* (la universidad durante el franquismo, la lucha clandestina, el cine, el fin de la autarquía, la actitud de la Iglesia pero también el inicio de la toma de conciencia de un sector del clero frente a la represión, la censura en el teatro, la aparición de los primeros grandes almacenes, la corrupción dentro del ejército durante los años del protectorado de Marruecos, etc.).

En otro orden de cosas, y como ya se ha señalado más arriba, adoptamos la costumbre, además de mantener durante todas las temporadas un reducido núcleo estable de personajes, nunca protagonistas (fundamentalmente la familia propietaria del bar *El Asturiano,* convertida en uno de los referentes de la serie), de hacer que personajes de temporadas anteriores reaparecieran de cuando en cuando, aunque fuera de modo esporádico, de manera que nos fuera posible seguir su biografía y ver

cómo esta biografía iba siendo condicionada por la evolución de la situación política y social del país.

Por último, en el tramo final de cada temporada introducíamos a los personajes protagonistas de la siguiente, y muchas veces los que lo habían sido en la anterior acostumbraban a mantenerse aún en esta durante algunos episodios (Sirera, 2012: 369):

> lo que permitía prever tras el salto de tiempo que sistemáticamente se producía entre cada temporada y la siguiente, qué camino iban a tomar dichos personajes en el futuro, de modo que, cuando volvieran a reaparecer, el espectador podía comprobar si dicha previsión era o no acertada.

A consecuencia de todo ello, cada temporada, de las siete que se hicieron, resultó ser una temporada distinta, que presentaba nuevos retos argumentales, lo cual fue, sin duda, algo muy beneficioso para la serie. Y aunque *Amar en tiempos revueltos* utilizaba recursos propios del melodrama, como la mayor parte de las series diarias, históricas o no, hay algo que la hizo diferente, y buena prueba de ello es la fidelidad de una audiencia que, como hemos dicho antes, superó con creces los dos millones y medio de espectadores, día a día, con picos de tres millones, durante siete años. Y es su enraizamiento en la sociedad española y el modo en que, pese a sus muchos errores, que los tiene, y a sus muchas limitaciones, ayudó a comprender –o recordar– cómo vivió ésta unos años especialmente oscuros: los que van desde 1936 hasta finales de la década de los 50. La serie acaba en una noche del otoño de 1957, cuando uno de nuestros protagonistas ve pasar, en el cielo estrellado, el primer satélite artificial, el *Sputnik*: una nueva era comenzaba.

Una serie de las características de *Amar*, además de un asesor (que, como hemos dicho, se ocupaba de las grandes líneas históricas, del marco general, no de delimitarlo sino simplemente de resolver dudas, si se producían, o de evitar que se cometieran grandes errores; errores que, si se me permite un excurso, era bastante improbable que se produjeran en lo que a guión se refiere, porque quien les habla, como responsable último del argumento, tiene formación bastante amplia en Historia contemporánea); además de un asesor histórico, digo, cuenta –o *debería contar*– con un documentalista que suministrara materiales gráficos, literarios, bibliográficos, que permitieran «vestir» la ficción. Pues bien, en *Amar*, excepto una persona que extractaba noticias de la prensa de la época, básicamente *La Vanguardia* y el *ABC*, no teníamos documentalista, y fui yo quien se hizo cargo, de algún modo, de esta tarea.

Mucho más importante era el material audiovisual: los capítulos contaban con imágenes del No-Do (comenzó en 1943 y, cuando dejó de realizarse, TVE se quedó sus fondos), más material de la Filmoteca Española, y para audio con el archivo de Radio Nacional. Ese material se utilizaba básicamente para elaborar *cortinillas* (inicio de capítulos, separación entre secuencias), pero generalmente era algo que se incluía en el montaje final del capítulo, a criterio del realizador, y los guionistas no teníamos acceso al mismo. Esta desconexión entre guión y realización era bastante habitual, dado el ritmo al que se trabajaba: el resultado final lo veía uno en pantalla. Además, TVE limitaba el número de segundos de material de archivo que podían incluirse por capítulo. Pero existían también otros problemas, derivados de las limitaciones que imponía producción. No se podía utilizar músicas y canciones de la época a nuestro criterio, sino sólo aquellas que no generaran costes por derechos de autor, y se recurría a versiones de productoras discográficas con las que se hubiese formalizado un acuerdo (de hecho, salió un disco con temas de la época). Todo esto, lo del material audiovisual, creó a veces un problema importante porque, por ejemplo en la tercera temporada, en la que se planeaba un atentado contra Franco, los activistas utilizaban una productora de cine como cobertura y camuflaje[2], y sin embargo no podíamos utilizar imágenes de películas de la época. Tampoco se nos permitía utilizar marcas de productos de alimentación o de ropa que siguieran existiendo en el momento presente. De modo que hubo que inventar marcas ficticias, y lo mismo sucedía con radios o con periódicos (no se podía decir, por ejemplo, *El Caso*, así que tuvimos que inventar la revista *Sucesos*) y cuando se utilizaban periódicos de la época había que hacer ediciones trucadas que, generalmente, por falta de tiempo y de medios, se resolvían por medio de fotocopias poco creíbles. Sin embargo, en el *spin-off* que actualmente emite Antena 3, *Amar es para siempre*, no sólo no se impide utilizar marcas sino que se incentiva a hacerlo.

Y ya que hablamos del fenómeno de las secuelas, deberíamos señalar que *Amar* dio lugar a varias novelas y libros sobre la serie –la época, la evolución histórica, el cómo se hizo– e incluso a un recetario de cocina. Y que también se realizaron, directamente relacionados con ella, cuatro «especiales» o miniseries de dos capítulos, emitidos en horario de máxima audiencia, que servían para completar tramas y biografías (qué

2 Inspirada obviamente en UNINCI, productora próxima al PCE.

había sido de aquel personaje, o lo que no se había visto de aquella historia). Estas miniseries se realizaban con más recursos que los capítulos de la serie diaria –aunque siempre muy por debajo de lo que hubiera sido habitual para aquel formato– y obtuvieron muy buenos resultados de audiencia.

Fueron, como hemos dicho, cuatro «especiales». El primero de ellos, *Flores para Belle* era una *precuela*[3] de la tercera temporada, a la que prologa y, a la vez, continúa. Se centra en torno al personaje de Fernando Solís, el activista que trama un atentado contra Franco, bajo la cobertura de una productora cinematográfica. Lo vemos, antes de ello, como miembro de la Resistencia francesa, y explicamos sus orígenes y sus actividades clandestinas en España.

El segundo, *Alta traición*, liga personajes de la primera y segunda temporada con la tercera y la cuarta. En sus orígenes vimos, durante la Segunda Guerra Mundial, la actuación de un espía británico que interviene en la llamada *guerra del wolframio*. En el especial, este espía se casa con uno de los personajes de la serie y descubrimos luego que es un doble agente al servicio de la URSS (como lo fue Kim Philby, miembro del famoso grupo *Los cinco de Cambridge*) y cuál es su implantación en la España de Franco.

El tercero, *¿Quién mató a Hipólito Roldán?*, se construye en torno a este personaje de la tercera temporada, un mando falangista torturado por un enamoramiento enfermizo de una sobrina, hija de un exiliado republicano, y en torno a una psiquiatría, la de la época, muy agresiva, en la que se recurría con facilidad a la lobotomía como sistema para resolver problemas incómodos y/o silenciarlos.

El cuarto, titulado *La muerte a escena*, estaba relacionado con el mundo del teatro, que había sido el tema central de la quinta temporada; temporada que generó, además, una obra de teatro que, dirigida por Antonio Onetti, uno de los creadores de la serie, recorrió toda España con gran éxito durante el año 2011. En esa obra, que resumía una parte de las tramas de dicha temporada, un dramaturgo represaliado se presenta a un concurso bajo la identidad de la esposa de un familiar, la obra gana y ambos acaban enamorándose. Y la obra será finalmente tumbada por la censura.

3 Se llama *precuela* a lo contrario de una *secuela*, es decir, una historia que sucede antes de la historia principal, que es consecuencia de ella.

Este cuarto especial, emitido durante la última temporada de *Amar en tiempos revueltos* fue, en cierta manera, un resumen, bajo la fórmula de un *film noir* –un crimen de motivación y alcance político– de los principales temas desarrollados a lo largo de la serie. Y todo ello –discos, libros, novelas, obra de teatro– y los 1.716 capítulos de la serie emitidos, configuran un mundo, un universo, el de *Amar en tiempos revueltos*, que yo creo único e irrepetible.

Y permítanme ahora que, a modo de coda, y para quienes desconocen las intimidades del proceso de *fabricación* de una serie como *Amar en tiempos revueltos*, les facilite una pequeña explicación sobre el mismo. Explicación que, obviamente, se va a referir solamente al proceso de elaboración del guión, quizá el más industrializado y el que se ve sometido a un método de trabajo más rígido, y en el que los tiempos y la perfecta articulación de todos los elementos de dicho proceso cobran una importancia relevante.

Lo primero, obviamente, sería la elección del tema y la determinación de cuál debería ser el punto de arranque de la historia. Dicho punto de arranque puede surgir por iniciativa propia y ser propuesto a una productora, o bien surgir la idea de la productora o la cadena y serle encargado su desarrollo a un guionista, que se responsabilizará también de configurar el equipo necesario para su puesta en marcha. Lo cual, como se indicaba en el artículo tantas veces citado (Sirera, 2012: 365):

> debe ir paralelo a la obtención de la información y la documentación necesaria para desarrollar la historia con propiedad, más aún si dicha historia va a suceder en época distinta a la actual, o los personajes ejercen actividades para las que se requieren unos conocimientos específicos (tramas profesionales, conflictos legales, etcétera). […] El coordinador de guión es el último responsable de la historia, el que gestiona su desarrollo, propone las líneas de actuación, organiza y supervisa el trabajo de los guionistas; quien informa al director de la serie y al productor de la evolución de la trama, de la incorporación y salida de personajes, de las necesidades de grabación que dicha evolución comporta –decorados, exteriores, efectos especiales, etcétera–, y quien recibe las sugerencias de la cadena, de la productora o del director acerca de la historia y el modo de contarla. O la exigencia de ajustes o cambios cuando los resultados no son los previstos.

Pero volvamos al punto de partida: una vez aceptada la propuesta, se redacta la *biblia*: se crea la historia base, las tramas, los personajes principales, se enumeran y describen los decorados que se van a utilizar, etc. El tema de los decorados es muy importante, porque las telenovelas

se graban en plató y actualmente muchos de los exteriores –siempre muy limitados en número por los costes y el muy apretado calendario de grabación– no son exteriores naturales, sino exteriores construidos en el propio plató o en torno a él (*la plaza de los Frutos*).

Aprobada la *biblia*, comienza la construcción de los decorados y el proceso de *casting*. Sería bueno que el coordinador participase en este último, pero no suele ser posible. Mientras tanto, se inicia la escritura de los guiones de los capítulos. Un grupo de guionistas, con el coordinador al frente, los llamados *escaletistas*, se ocupa de desarrollar la historia y estructurarla por capítulos y secuencias. Es un trabajo creativo, aunque arduo, ya que hay que sortear muchas trabas y someterse a múltiples exigencias: el número de secuencias, que viene predeterminado por producción; la duración de las mismas; los exteriores a utilizar, siempre muy escasos; el tope de personajes limitado para cada bloque de capítulos, etc.

Una vez aprobadas, las escaletas pasan a otro grupo de guionistas, los *dialoguistas*, que son quienes escriben cada uno de los capítulos. Y lo que escriben es fundamentalmente *lo que dicen los personajes*, ya que lo que hacen normalmente viene ya descrito en la escaleta. Los capítulos se agrupan por bloques –es decir, los capítulos que se graban cada semana, normalmente de cinco a seis– y, una vez escritos, pasan a manos del *editor de guiones,* que se ocupa de unificar tonos de diálogo y maneras de hablar de cada personaje –que deben adecuarse además a las características de la época histórica– y corrige los desajustes de continuidad entre capítulos. Y finalmente los guiones vuelven a manos del coordinador, que se reserva la última supervisión antes de remitirlos a producción, a la dirección de la serie y a la cadena, quienes, a su vez, podrán solicitar, si lo consideran oportuno, cambios o ajustes. Si estos cambios son de pequeña entidad, se encarga de ellos uno de los miembros del equipo de guión, que trabaja de modo permanente en plató. Si los cambios son importantes, se le plantean al coordinador, que decide cuál es el mejor modo de resolverlos.

Bien, eso es todo. *Amar en tiempos revueltos* se ve o se ha visto en quince países hispanoparlantes, la han seguido emigrantes, hijos de emigrantes españoles. Aun tratándose de una producción de pequeño formato y bajo presupuesto, ha ganado muchos premios, algunos de ellos prestigiosos, fuera de nuestras fronteras. Durante siete años, y por medio de la ficción televisiva, con todas sus limitaciones, con todas sus contra-

dicciones y errores, *Amar en tiempos revueltos* ha intentado acercarse, ha intentado entender y hacer entender veinte años de la historia de nuestro país. Se ha esforzado no sólo por entretener, sino que ha ayudado a recordar lo que fue aquel tiempo, lo que sufrimos, lo que vivimos… Con toda su modestia, creo, sinceramente, que *Amar en tiempos revueltos* nos ha ayudado a ello.

Bibliografía

HARO TECGLEN, Eduardo (1994), «Así éramos en los años cuarenta», *El País semanal*, núm. 172

MENDÍBIL, Álex (2013), *España en serie*, Madrid, Canal + y Aguilar, pp. 87-96.

SIRERA, Rodolf (2012), «Telenovelas y series diarias. Evolución de las telenovelas en España», en Manuel Ríos Sanmartín, *El guión para series de televisión*, Madrid, Instituto RTVE, pp. 361-370.

Series de televisión

Amar en tiempos revueltos, serie diaria (2005-2012), España, Diagonal TV para TVE-1.

Temps de silenci, serie semanal (2001-2002), España, Diagonal TV para TV3, Televisió de Catalunya.

Farmacia de guardia, serie semanal (1991-1995), España, Antena 3

El súper, serie diaria (1996-1999), España, Zeppelin TV y Diagonal TV para Tele 5.

The Wire, serie semanal (2002-2008), Estados Unidos, David Simon para HBO.

Amar es para siempre, serie diaria (2013-), España, Diagonal TV para Antena 3.

Vivir o revivir la historia a través de una cámara: la televisión se pasea por la historia contemporánea de España

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Una advertencia previa

Aunque inicialmente mi intención era la de tratar de qué forma la historia contemporánea se hace presente en el cine y en la series dramáticas televisivas de nuestro país, he considerado que lo más realista era centrar mi exposición en aquellos aspectos del tema de los que creo poseer un conocimiento más directo, más *profesional* si puede decirse, aun a riesgo de limitar mucho el alcance de mis conclusiones, ya que esto iba a implicar trabajar a partir de un material muy concreto, la serie *Amar en tiempos revueltos*, emitida por Televisión Española entre 2005 y 2012, es decir: durante siete temporadas, y de la que fui *editor de guiones* entre la cuarta y la séptima. Adelanto, para evitar equívocos, que siempre que ello tenga cabida me referiré a otras series y programas que pueden servirme para tratar de precisar al máximo las características de *Amar en tiempos revueltos* (desde ahora *ATR*), desde la óptica que nos interesa aquí: su relación con la historia, ya se escriba esta con mayúsculas o no.

Un problema teórico para empezar. El papel de la historia en los relatos, sean televisivos o no

Pero antes de entrar en la parte más descriptiva de mi intervención, me gustaría referirme al problema teórico del carácter histórico de dichas ficciones (sean televisivas o cinematográficas). Se trata de algo que la crítica y los investigadores especializados (empezando quizá por Rosenstone [1994, 2006, 2008] y siguiendo por muchos otros) han puesto de manifiesto. No se trata, sin embargo, de un problema nuevo sino que se remonta a los orígenes de la teoría literaria, algo completamente natural ya que las ficciones audiovisuales, adopten la forma que adopten, son

relatos y pueden ser examinadas desde la óptica de la teoría literaria. Ejemplo de ello lo podemos encontrar en la *Poética* de Aristóteles, con su oposición entre la *veracidad* / *cronología* como principios constituyentes de la historia y la *verosimilitud* / *causalidad* de la épica; una oposición todavía vigente en la teoría literaria, por lo que en los estudios sobre la relación entre cine / televisión e historia no es infrecuente encontrarnos con defensas de la posibilidad de compatibilizar ambos términos. Valga como ejemplo la inteligente defensa que de esta posibilidad hace el profesor Julio Montero:

> Es preciso tener en cuenta que la historia que el cine nos cuenta –como hacen los libros también– no es una reproducción de la realidad, que es lo que la gente común normalmente busca, en el mejor de los casos. Se intenta dar cuenta, explicar, un proceso, unos acontecimientos, un episodio. Me parece, en resumen, que es posible hacer relatos históricos audiovisuales. Desde luego se exige el deseo de hacer historia; pero también saber que será inevitable una estructura dramática. No hay que escandalizarse de ello. También los libros de historia tienen una estructura: antecedentes, metodología y fuentes, desarrollo y conclusiones. (Montero, 2008: 175)

Será, pues, desde postulados como los acabados de sintetizar desde los que tendríamos que analizar el trabajo de los guionistas de series, tevemovies o films históricos. Y lo mismo puede decirse, por supuesto, de los *directores de arte* y, en general, de todo el equipo artístico que participa en su producción y rodaje.

El *Presentismo*. Procedimientos para lograrlo

Desde esta perspectiva, quisiera comenzar poniendo el acento en el llamado *presentismo*, caballo de batalla –tanto teórica como práctica– de los estudios sobre la posible historicidad de las ficciones televisivas.

Los que conocemos, aunque sea superficialmente, el lenguaje escénico, habremos podido apreciar que la representación teatral tiene lugar siempre en un *doble presente* (el presente de los espectadores que asisten a otro presente, el que viven los personajes) y no permite obviar –como sí hacen los relatos– aquellos aspectos que, aun teniendo que estar presentes por motivos cronológicos o de trabazón lógica, pueden chocar o no encajar en la percepción de los espectadores. Y esto mismo, por supuesto, puede decirse de la televisión y el cine aunque aquí nos encontremos solo ante el presente del espectador. Esta es la base del llamado

presentismo, que adquiere especial relevancia en el mundo de la ficción televisiva y que Francisca López ha definido en los siguientes términos.

> Otro aspecto del discurso histórico en televisión que ha provocado reacciones contrapuestas es su llamado presentismo (*presentism*), su tendencia a incluir en las narraciones del pasado asuntos y preocupaciones relevantes en el presente de la emisión. Algunas posturas denuncian lo que entienden como un uso interesado del pasado por parte de las distintas cadenas en su carrera por incrementar los niveles de audiencia, dada la peculiaridad de las ficciones históricas que establecen conexiones claras con el mundo del espectador. Otras, por el contrario, valoran la contribución que desde estas producciones históricas presentistas se hace a la cohesión social de grupos diversos a través de la perfilación de un «pasado usable» desde el que entender el presente y proyectarse hacia el futuro; esto es particularmente relevante para comunidades (nacionales, étnicas, raciales, de género y de orientación sexual) que han sido tradicionalmente marginadas. Y otras aun señalan –muy acertadamente en nuestra opinión– que no se debe olvidar que la otra cara del presentismo es otro tipo de dogma al que Gary Edgerton se refiere con el término *pastism*, la tendencia por parte de los historiadores a afirmar que el pasado es inaccesible para aquellos que no se dedican a su estudio riguroso (académico). (López, 2009: 12)

Comparto, ni que decir tiene, la valoración positiva del *presentismo* frente al *pastism*. Y lo hago no porque desee convertir la ficción televisiva en una suerte de tribuna de propaganda sino porque así se patentiza, sin engaños, una realidad bien obvia: cualquier recreación histórica está hecha en tiempo presente para unos receptores contemporáneos.

Sea como sea, el *presentismo* se encuentra, nos guste más o menos, muy arraigado en la ficción histórica contemporánea y se realiza mediante una variedad de procedimientos que no es aquí el lugar de detallar, sino tan solo de enumerar:

1. En primer lugar nos encontraremos con procedimientos directamente vinculados con la realización y con la dirección de arte: determinadas opciones de vestuario o de ambientación pueden acercar al tiempo presente acciones que transcurren en otras épocas, facilitando así el puente entre el pasado de la acción y el presente de la recepción.
2. También podemos recurrir a la modernización de la lengua de los diálogos. Suele hacerse esto para no crear un efecto de extrañeza en los receptores y no distraerlos de la acción (esto se hacía, por ejemplo, con *Bandolera* y ocurre igualmente con *Isabel*); muy frecuente-

mente también se buscan ciertas soluciones de compromiso como situar ciertas marcas lingüísticas propias del pasado sobre un lecho textual prácticamente contemporáneo: es el caso de *Águila Roja* y, en general, con las historias ambientadas en nuestro Siglo de Oro.

3. En otro orden de cosas, se puede recurrir a marcas más explícitas, como los títulos de los capítulos cuando los llevan. Podría ser el caso, por supuesto, de *Cuéntame*, tal y como ha sido estudiado por Elena Cueto (2009) y sobre todo por José Carlos Rueda y Elena Galán (2008) quienes analizan con precisión los valores significativos del título de uno de los capítulos de la tercera temporada de esta serie: «Crónicas de un pueblo» (2003), con referencia a la famosa serie de los años sesenta en la que se exaltaba la visión franquista de la sociedad ideal (la famosa *democracia orgánica* en definitiva) y, en cualquier caso, con un sutil juego entre pasado / presente ya que la reconciliación entre las dos Españas queda patentizada en un Antonio Alcántara que perdona a los asesinos de su padre y hace así bueno el ideal de la superación de la Guerra Civil machaconamente predicada por el poder desde la Transición hasta hoy mismo.

4. Otro procedimiento es el recurso a *Cuando la historia la cuenta alguien que estuvo allí*, en palabras del profesor Montero (2008: 172-173). Un personaje testigo, generalmente situado en el presente del receptor nos sitúa en un pasado vivido por él y que nos va desvelando, con estrategias muy variadas que irían desde la del narrador omnisciente a la del testigo ingenuo que va descubriendo la realidad paso a paso. Aunque no se excluye que el desarrollo histórico en cuestión tenga un desenlace dramático, este recurso al contraponer el presente del narrador con su propio pasado parece más proclive a soluciones optimistas o, por lo menos, tranquilizadoras: Carlitos en *Cuéntame* aleja el tiempo de su infancia (el del franquismo) de su presente y contribuye así a tranquilizarnos respecto a la distancia que el presente guarda con el pasado franquista de nuestro país. Por contra, y como ocurre en *ATR*, la no existencia de ese personaje testigo puede incrementar la sensación *presentista* ya que los personajes se nos aparecen actuando sin saber en qué parará su comportamiento, lo que puede crear (y de hecho crea) una sensación de indefensión: finales dramáticos y/o trágicos que despiertan la solidaridad y la empatía de los espectadores.

5. Con todo, y desde el punto de vista estricto de la redacción de la *biblia* de una serie y su ulterior desarrollo en los guiones, el procedimiento más efectivo será el de operar a partir de la selección de materias y hechos históricos posibles para construir las correspondientes tramas. Más efectivo… y más revelador de la intencionalidad de la serie en cuestión. En efecto: podemos optar por recurrir a tramas históricas en las que los protagonistas ocupan una posición marginal y ver pasar la historia casi *desde una ventana*, de nuevo recurro a la terminología del profesor Montero. O, por el contrario, situarlos si no en el centro de los acontecimientos, sí en posiciones muy cercanas a ellos. Esto ocurre, por supuesto en series en las que se parte previamente de un relato, como *Los jinetes del alba* (a partir de la novela homónima de Jesús Fernández Santos); o como *La forja de un rebelde* sobre el ciclo novelístico de Ramón Barea… Pero también en series sin soporte narrativo previo, como *La señora* o *14 de abril, la República*.
6. Finalmente, tampoco podemos echar en saco roto la misma selección del tema por parte de la productora. En realidad, me atrevería a decir que en el mundo de la televisión, y también, del cine, solo se da luz verde a un determinado proyecto de tipo, llamémosle, *histórico* después de mucho aquilatar (los famosos cualitativos y algo más) la capacidad de enganche de la propuesta, así como conocer la cadena hacia la que se dirige y su disposición a asumir riesgos económicos.

Del *presentismo* al presente. La *Ley de la Memoria Histórica* y el cuestionamiento de la transición

Así las cosas, la trayectoria reciente de las series históricas de tema contemporáneo viene marcada por una fecha: la de la aprobación de la *Ley de Memoria Histórica* (2007). Esta es la tesis de Francisca López (2009), con la que concuerdo. Afirma, en efecto, la investigadora del *Bates College* que las series históricas emitidas en los ochenta por Televisión Española coincidirán a grandes líneas en una política de superación del mito (mito que no realidad histórica, por supuesto) de las dos Españas y la exaltación de los valores éticos y políticos promovidos por las instancias públicas durante la Transición. Valores para cuya implantación, en pos de una convivencia plena, había que hacer sacrificios tales como la

superación del pasado, a su *olvido* incluso… Lo que no se trata, por cierto, de algo privativo de los audiovisuales sino que alcanzará prácticamente a todos los niveles de la vida cultural española de los ochenta.

En el caso de las series televisivas históricas o de ambientación histórica, esta exaltación de las *virtudes* de la Transición, en especial su espíritu conciliador ha sido estudiada en multitud de series, empezando por alguna de la Transición estricta como *Curro Jiménez* (Gómez López-Quiñones, 2009). Como es lógico, este enfoque se afianzará en los años ochenta en series de ambiente histórico como *Los gozos y los sombras*, y será también el escogido para tratar el tema de la Guerra Civil y sus consecuencias. Como indica Francisca López al estudiar esa serie junto a *La forja de un rebelde* y *Los jinetes del alba*:

> Estas series rescatan la Guerra Civil para la democracia, despolitizándola y convirtiéndola en una especie de mito de origen, el momento en que la nación iniciaba su lucha por conquistar las libertades que disfruta en el presente. Ofrecen imágenes conciliadoras, ya sea mediante la expresión purificadora de un tipo de mala conciencia nacional (*Los gozos y las sombras*), a través de la construcción del enemigo como un Otro ajeno a los intereses de la nación (*La forja de un rebelde*) o por medio de la unión simbólica de vencedores y vencidos con el matrimonio de los protagonistas, representantes de los dos bandos ideológicos que combatieron en la guerra real (*Los jinetes del alba*). En los tres casos se trata de imágenes aptas para la memoria colectiva de un país que, en el momento de la emisión, había apostado mayoritariamente por el diálogo y por el contrato democrático (López, 2009: 114-115)

Ahora bien, y como apunta asimismo esta investigadora, esta conciliación no suponía ni el olvido de lo sucedido ni el de las responsabilidades políticas y morales de ambos bandos, pero muy especialmente de los vencedores. Se sentaban así las bases para una reconsideración de la etapa republicana y la de la guerra civil, pero con dos límites muy claros: por una parte, el encerrar ese período en los límites del pasado, rehuyendo el *presentismo* siempre que ello fuera posible, como sucede en las primeras temporadas de *Cuéntame*, y alejándolo así de las generaciones que no vivieron la guerra y a las que, por cierto, muy poco se les hablaba de ella y del período franquista en la enseñanza media. Por otra, y en correlato estricto con la anterior, poner el énfasis en los aspectos más obvios del período (la guerra misma, por ejemplo) que en la prolongación del conflicto (la posguerra solo será tratada en los primeros años del nuevo siglo por tres series: *Temps de silenci, Cuéntame* y *ATR*), dando así por cerrada la guerra y no queriendo entrar en un asunto en absoluto

superado como lo fue la posguerra y la pervivencia del franquismo hasta la actualidad.

Según pasaron los años, sin embargo, el desarrollo de posiciones *revisionistas* sobre la Guerra Civil y sobre la dictadura franquista fueron abriéndose paso, tanto en los círculos universitarios (gracias a departamentos como los de Historia Contemporánea de València, Zaragoza, la Carlos III, Barcelona…) como entre los periodísticos y las publicaciones de divulgación… Libros como *La memoria insumisa* de Nicolás Sartorius y Javier Alfaya (de 1999, no lo olvidemos) con pretensión divulgadora, llevarán incluso a generar por reacción divulgadores-mistificadores de signo opuesto (ya se llamen César Vidal o Pío Moa), confrontación que se ha trasladado igualmente al terreno de los documentales audiovisuales. A la espera, quizá, de que alcance también los dramáticos.

El caso de *Temps de silenci* como precedente

A finales del siglo pasado la productora *Diagonal* acepta la propuesta de un equipo de guionistas formado por Rodolf Sirera, Enric Gomà y Gisela Pou para poner en pie una serie semanal en TV3 sobre Catalunya bajo el régimen franquista. La propuesta descansa no solo en razones culturales e ideológicas (el proceso de construcción nacional desde la televisión, proceso estudiado hace unos años por Enric Castelló [2005]) sino también en otras más, digámoslo así, estrictamente televisivas, entre las que me gustaría destacar:

1. El interés de los guionistas y, en general, de los creadores de ficción dramática en Catalunya por los modelos de telenovela provenientes sobre todo de Brasil, y en las que el enfoque histórico no estaba ausente. Parafraseando el título de un artículo de Paul Julian Smith (2009) existía un fuerte interés por los modelos televisivos transnacionales entre los guionistas del Principado.
2. La existencia incluso en las historias del presente (como lo eran las telenovelas clásicas de los años noventa) de un fuerte substrato del pasado, de un pasado que en las zonas que permanecieron leales a la República, como Catalunya o el País Valenciano, no se pudo cerrar en la Transición a causa de ese pacto de olvido al que he aludido.

Así las cosas, *Temps de silenci* supo responder a la perfección a ese espíritu *revisionista* que se iba apoderando poco a poco de la sociedad española (muy singularmente de la catalana) en especial en unos años

–los del gobierno de José María Aznar– que se caracterizaron por la ruptura de algunos de los consensos básicos de la Transición, como la condena –pese a todos los pesares– del franquismo.

La valoración de conjunto de esta serie la ofrecen Castelló y O'Donnell en los siguientes términos:

> *Temps de silenci* fue quizás la primera serie de ficción de larga duración basada en la posguerra civil española que se produjo y se programó en el territorio español. No sólo eso, sino que además presenta un mensaje ideológico claro, en el sentido de que el planteamiento argumental denuncia la dictadura, aboga por la democracia y las libertades y, especialmente, pone de manifiesto la opresión que durante este período padeció no únicamente la lengua, sino en general cualquier expresión de la cultura catalana que no se aviniera con la dictadura. A partir de aquí podemos citar también *Cuéntame cómo pasó* y más tarde *Amar en tiempos revueltos*, telenovela emitida por TVE1 y realizada por el mismo equipo de guionistas que la primera producción catalana [lo cual no es del todo cierto, todo sea dicho de paso]. (Castelló-O'Donnell, 2009: 189).

De *Temps de silenci* a *Amar en tiempos revueltos*

El éxito de la serie entre la audiencia de TV3 no solo provocó que la serie traspasase la frontera de la muerte de Franco y se extendiese a los años de la Transición, sino que la productora, *Diagonal*, consciente de que había encontrado una fórmula muy interesante, trató de exportarla a otras televisiones autonómicas. Sin embargo, donde cuajó el modelo fue en Televisión Española, que –tras unas negociaciones arduas– acabó acogiendo una idea modificada del proyecto inicial, convertido ahora en serie diaria de sobremesa, posiblemente porque el *prime time* nocturno ya disponía de una serie como *Cuéntame*… de emisión semanal.

Esta transformación, como es obvio, obligó a profundos cambios formales, entre las que podríamos enumerar como más relevantes las siguientes:

1. Trasladar la acción a Madrid.
2. Construir tramas continuas por temporadas, pero con cesuras temporales significativas entre unas y otras, que permitirán no solo la aparición de nuevas tramas sino la renovación de los personajes. Una de las claves de su éxito, sin lugar a dudas, como recogen acertadamente Molina-Lara-Lamuedra (2009).

3. Potenciar la dramaticidad y la cotidianidad de los episodios para jugar con los referentes de las telenovelas, en una estrategia que –como ya he dicho– Smith califica de *transnacional* (2009). Este investigador, por cierto, más que de dramaticidad no duda en hablar de *pesimismo*; un pesimismo que se extendería a la misma canción de sintonía (Smith, 2009: 131) con una letra desde luego nada casual sino muy meditada.

4. Insertar estrechamente a los protagonistas en el decurso histórico, haciendo que comenten, convivan y participen en multitud de episodios relevantes de aquellos años. Frente a *Cuéntame* que no cuestiona el papel secundario que para la mentalidad conservadora le corresponde al ciudadano anónimo, uno de los grandes rasgos distintivos de los protagonistas de *ATR*, los Gómez-Sanabria (más conocidos como *Los Asturianos*), es que se implican de lleno en el curso de la Historia y no se resignan nunca a la pasividad. Tras siete temporadas y más de mil setecientos capítulos emitidos apabulla la cantidad de episodios históricos a lo que han asistido los personajes fijos, bien directamente bien a través de los vecinos, que periódicamente dan en residir en la Plaza de los Frutos.

Sin embargo, habrá dos rasgos de *Temps de silenci* que se mantendrán en la nueva serie y que serán, a mi entender, los que garantizarán no solo su pervivencia sino también su éxito:

1. La continuidad del equipo artístico, en el que ocupan un lugar destacado los guionistas, lo que hizo posible mantener no solo el ritmo de trabajo sino la coherencia interna. Un equipo además, muy conscientes de la importancia de la documentación histórica y artística… En algunos de los estudios dedicados a *ATR* (como el de Elena Galán, 2007) se destaca, acertadamente, la formación como historiador de Rodolf Sirera, coordinador y responsable último de la serie, lo que posibilitaba un mayor control del producto, un control que un asesor histórico (lo fue Ángel Bahamonde) difícilmente hubiese podido ejercer a fondo sin una dedicación exclusiva.

2. La opción por un formato más extendido (episodios que se movían en torno a los cincuenta / sesenta minutos de duración). Un formato que posibilitará que la historia pase de ser en ella un simple *telón de fondo* hasta devenir una *intratrama* que se desarrolla en todas las temporadas, hasta tal punto que me atrevería a afirmar que los ejes de continuidad de la serie serían:

a) La coherencia estética lograda por el equipo de arte, de diseño y realización y que permitía una rápida identificación de la serie en pantalla.

b) Los personajes fijos (los Asturianos) y los que reaparecen en otras temporadas, siguiendo una táctica consagrada por los folletines del siglo XIX.

c) La posguerra misma, que ciertamente marca una evolución de la represión salvaje de las primeras temporadas a la imposición del miedo mediante un estado policial, pero que no cambia en lo esencial, como en ocasiones reconoce Pelayo, notable corredor de fondo en defensa de sus convicciones democráticas. Podríamos afirmar, en realidad, que cuantos personajes aparecieron en las siete temporadas reflejan con nitidez la radical división entre vencedores y vencidos y que estos, e incluso muchos de los primeros, se encuentran hermanados por un mismo miedo: el miedo a la dictadura franquista.

Los ejes argumentales articuladores de la visión histórica de *Amar en tiempos revueltos*

Esta última parte de mi exposición debe mucho, lo reconozco de entrada, a mi experiencia personal en la serie (que me ha llevado por ejemplo a la escritura de *La España de Pelayo, Manolita y Marcelino* [2011]), pero también a los estudios de la profesora Elena Galán Fajardo de la Universidad Carlos III, autora en 2005 de un estudio básico para la correcta comprensión de la visión histórica que nos ofrece *ATR*: «Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española». Poco después (en 2012) retomará este enfoque en otro trabajo básico, realizado este con Juan Carlos Rueda Laffond: «Huellas y sombras: la guerra civil en la ficción televisiva histórica nacional», incurso en un proyecto I-D de título por otra parte bien revelador: «Televisión y memoria: estrategias de representación de la Guerra Civil y la Transición».

El primero de estos trabajos incide muy directamente en el *presentismo* reiteradamente aludido a lo largo de mi exposición, y que Rueda y Galán sintetizan así: «*Amar en tiempos revueltos* ha combinado alusiones de actualidad, una rememoración de rango selectivo y una extensa reflexión pedagógica de las prolongadas secuelas generadas por la guerra» (Galán-Rueda, 2012: 5). Indica Galán, además:

> Se puede afirmar que el tiempo del autor y el tiempo de la enunciación mantienen una notable similitud en relación a los temas sociales que se desarrollan y que siguen estando vigentes en la actualidad. Se retorna a un pasaje conflictivo de la historia de España, con el fin de contar un relato de amor imposible entre una mujer burguesa y un obrero pero, paralelamente, se pretende ofrecer un nuevo punto de vista sobre un pasado que ha permanecido oculto durante mucho tiempo: en un primer instante no podía mostrarse como consecuencia de la dictadura y, más adelante, el espíritu conciliador de la transición eludió este tipo de representaciones.
>
> El serial analizado, a pesar de no formar parte de un proyecto concreto para la recuperación de la memoria histórica, surge en el contexto de una serie de medidas adoptadas por el gobierno español en los últimos cinco años como: la Ley contra la violencia de género, el Proyecto Ley de recuperación de la Memoria Histórica, la Ley que permite los matrimonios entre personas del mismo sexo, la reforma del Código Civil mediante la cual se agilizan los trámites del divorcio y, por último, la Ley de Conciliación, que supone un paso adelante en la igualdad entre hombres y mujeres y además pretende paliar el alarmante descenso de la natalidad en España en los últimos años, en parte estabilizado por la llegada masiva de inmigrantes. (Galán, 2005: sin paginar).

Pero lo que realmente me interesa aquí es enumerar una serie de estrategias constructivas del discurso televisivo y que descansan en esa idea de la historia como *intratrama* que he comentado más arriba. Sintetizando mucho, estas estrategias (las principales, en cualquier caso) son:

1. La aspiración a una España democrática no es una construcción ideológica de la Transición sino que existe un *hilo de continuidad* entre la España republicana y la utopía (en aquellos años) de una sociedad democrática. Pelayo, especie de santo laico siempre acompañado de su fiel *motilón* (su hijo Marcelino) nos recuerda esa otra España tal como era y no como el franquismo insistió en representárnosla. Un empeño común de lucha por los valores republicanos y democráticos que implica por igual a los intelectuales (Salvador Bellido, quinta temporada) que a los miembros de la burguesía (Andrea Robles, primeras temporadas); a los miembros de la pequeña burguesía (los Asturianos, paradigma de autónomos emprendedores) que a los trabajadores, que con Antonio a la cabeza se implican en el sueño republicano y lo defienden con las armas durante la guerra civil. Una implicación que también es asumida incluso por sectores eclesiásticos, aunque sea a nivel puramente testimonial (el padre Ángel).

Un empeño que va modulando sus instrumentos de lucha y resistencia: si las primeras temporadas vienen marcadas por el apoyo a la causa de los aliados frente a los fascismos (la labor de Paloma en las primera temporada), la guerrilla (con el caso paradigmático de Luisa –la prima de Manolita–e Ignacio) y los fallidos atentados contra Franco (la historia de Fernando), con el paso de los años (y de las temporadas) asistiremos a la incipiente lucha obrera, a la necesidad de generar conciencia de clase en definitiva mediante la instrucción y la solidaridad…

Sobre estos fermentos (sofocados o ignorados por el franquismo) se irá tejiendo una maraña de pequeños actos de resistencia y de afirmación así como un tejido colaborativo e integrador. O, en palabras de hoy mismo, se sentarían las bases de un auténtico estado social de derecho cuando este no existía. Un estado en el que Pelayo y su familia darán ejemplos de solidaridad y de comprensión. Cuando en la última temporada, Pelayo decida donar su sangre a un jerarca del Régimen está dando un ejemplo incontestable de la superioridad moral de sus convicciones sobre las de los verdugos de tantos amigos y correligionarios del buen mesonero. De forma semejante, Manolita luchará con todas sus fuerzas no solo para lograr conservar a su sobrina Luisita sino también a Marisol pese a no ser en realidad hija suya.

2. El tratamiento de las relaciones personales se encuentra sometido a estrategias semejantes. Y no olvidemos al respecto que en el formato de telenovela, lo que se llaman genéricamente *sentimientos* han de ocupar un lugar de gran relevancia. El papel fundamental que se otorga a la mujer en *ATR* sirve para desarrollar un minucioso estudio de la situación de desamparo e indefensión en que quedó la mujer en los años del franquismo, las vicisitudes de una mujer empresaria como Ana Rivas son, sin duda, el mejor ejemplo. Es significativo que esta vindicación de los derechos de la mujer, negados por el franquismo, será rasgo común de prácticamente todas las mujeres piensen como piensen en otros terrenos (Luisa, Sole, Manolita, Felisa…), en una especie de *frente común* en el que no hay espacio para la condena de las actitudes de las propias mujeres y sí afirmaciones en positivo ante la actitud de las dispuestas a cualquier cosa por defender a los suyos y sus convicciones (ejemplar es el caso de Irene Medina en la sexta temporada)… Lo que no puede decirse precisamente de muchos de los personajes masculinos.

Que se trata de una carrera de fondo queda de manifiesto en el personaje de Leonor, que no solo está dispuesta a tomar el relevo a las mujeres de la generación de su madre (Manolita) sino que se proyecta más allá: aspira a tener estudios universitarios y no se resigna al papel sumiso que el franquismo ha diseñado para las mujeres. Ella es, sin duda, la nueva mujer española, la de la democracia.

En realidad, me atrevería a decir que uno de los ejes fundamentales de la serie es, precisamente, dejar constancia de que la sociedad española de los años treinta no quedó destruida tras la victoria del fascismo y que quedaron elementos de resistencia que resultaron claves para entender la preservación de la memoria histórica durante aquellos años ominosos.

3. Transmite igualmente *ATR* una visión de una España alejada del ensueño centralista y nacionalista español de la posguerra. Esto puede sonar a extraño pues son bastantes los investigadores (como los tantas veces citados Smith y Castelló) que ponen el énfasis en el hecho de que *ATR* transcurra en Madrid como contraposición a *Temps de silenci*. Sin embargo, un examen detallado y en continuidad de este hecho no permite (a mí, por lo menos) llegar a esa conclusión. Porque realmente la acción más que transcurrir en Madrid lo hace en la Plaza de los Frutos que, haciendo un esfuerzo de extensión, se situaría en el distrito de Chamberí. Las referencias a Madrid y a su alcalde fascista, el conde de Mayalde, no cuestionan sino más bien todo lo contrario que nos encontramos en un microcosmos muy preciso, asimilable a muchas poblaciones españolas del momento. La única exaltación nacionalista que se permite Pelayo en la séptima temporada son las recetas que escribe para *Radio España Independiente*, aunque aquí más que de nacionalismo podríamos hablar de la nostalgia por su tierra que sienten exiliados y emigrantes.

   Al hilo de esto último, puede parecer anecdótico, pero no es nada casual que en uno de los productos *bestsellers* de la serie (el libro *La cocina de Manolita y Pelayo*) que tendríamos que suponer que es el compendio de lo que se guisa en *El Asturiano*, encontramos lo mismo cómo preparar *calçots* que lacón con grelos.

4. Sabido es que una telenovela convencional demanda el entretejido de varias líneas argumentales (tres por lo general). Pues bien, si nos

fijamos nos daremos cuenta de que, de forma habitual, a lo largo de cada temporada (a partir de la segunda), los personajes de *El Asturiano* protagonizan pequeñas tramas importantes no solo *per se* sino porque nos permiten asistir a reuniones familiares (en el bar o en su domicilio) que ponen de manifiesto que, dentro de ese ámbito familiar, rigen pautas educativas y de relación basadas en el respeto, el consenso y, si es necesario, en las reglas de la democracia (votaciones las hay).

Quiero decir al respecto que, además de proponer a esta familia como ejemplo de convivencia y de *pactismo ideológico*, se les está dando a los espectadores una de las claves de por qué el franquismo no pudo extirpar la conciencia democrática y progresista que animó a buena parte de la población española de la Transición: la familia como refugio de ideas… y de personas (los famosos *topos* de los que tenemos ejemplo en la serie, aunque por desgracia no logren escapar a la *Social*). Más aún, en el trazado de los conflictos familiares de base ideológica y su resolución, la serie parece decantarse por la opción *Antígona*: son los personajes positivos los que se mantienen fieles a sus lazos y compromisos familiares.

En definitiva, la familia como espacio de convivencia y compromiso se perfila en la serie como un valor positivo frente a los otros dos tercios franquistas: el municipio (puesto en solfa el madrileño reiteradas veces) y el sindicato: que el único representante de los sindicatos verticales sea un personaje como José María, el empleado corrupto de los Grandes Almacenes Rivas me ahorra comentarios al respecto. Obviamente, otros tipos de familia como la autoritaria franquista (la de los Hernández Salvatierra de la sexta temporada) demuestran rápidamente su artificiosidad y su poca consistencia. Incluso Felisa, la más autoritaria de la familia Salvatierra tendrá que aprender a contemporizar y a entender a sus hijos, transformándose en un modelo de madre, con capacidad, por cierto (como Manolita y casi todas las mujeres de la serie), para reclamar su derecho al goce sexual en igualdad de condiciones que los varones.

5. Se habla mucho de posguerra, cierto, y también de la Guerra en sentido estricto. Pero la forma de hablar difiere según quien lo haga: Matías o Andrés se pueden enorgullecer de su pasado combatiente (y, en el caso del primero, abiertamente sádico) en cuanto *vencedores* de la contienda y favorecidos por ella. En cambio Basilio, el padre

de Felisa y combatiente del bando nacional (amén de concejal monárquico antes de la guerra), nos dará la otra cara de la moneda cuando al final de la sexta temporada exhume los restos del amante de su mujer, un miliciano republicano, sepultados en medio del campo y los entierre en el nicho de la esposa como un acto de amor hacia ella y un acto de reconciliación efectiva por parte de los vencedores; un acto poco frecuente entre sus filas, porque, por supuesto, los auténticos actos de reconciliación y perdón provendrán de los vencidos: Irene en esa misma temporada, por ejemplo…

6. Guerra sí, pero no únicamente civil. La serie pondrá mucho cuidado desde la primera temporada en insistir en el hecho de que la victoria franquista fue posible gracias a la colaboración extranjera y que en realidad la guerra española no fue sino un episodio más del enfrentamiento a nivel mundial entre democracia y fascismo. De aquí la trama de espionaje inicial y la presencia ominosa de la Segunda Guerra Mundial durante las primeras temporadas, así como de la protección prestada por el Régimen a criminales de guerra nazis como Johann Lemper. Y en la siguiente, veremos cómo el franquismo se apuntalaba con el apoyo de los norteamericanos, aunque sea a costa de la vida de sus ciudadanos… Se cierra así el ciclo expositivo global: un Régimen nacido con el apoyo externo y que gracias a él se mantendrá durante la Guerra Fría.

7. Finalmente, no podemos olvidar la presencia, desde la primera temporada, de la Iglesia, la institución y sus miembros. Hay, como es obvio, representantes del catolicismo imperial e integrista como don Senén, opuestos a una posible Iglesia del perdón y la reconciliación representada por don José Enrique. Por no faltar no falta ni un párroco pederasta (el padre Vicente Gaitán) o un cura contestatario como el padre Ángel, o monjas proclives a hacer negocio con los recién nacidos (cuarta temporada). En cualquier caso, el peso ominoso de la Iglesia gravitará sobre los personajes y provocará estupendas reacciones de Pelayo y escenas que rozan el esperpento, en una tradición muy hispana de irreverencia hacia creencias que son más supersticiones que otra cosa: el final mismo de la séptima temporada con el supuesto hallazgo de los restos del beato Serafín en el sótano de *El Asturiano*. Así, *ATR* cuestiona el binomio franquismo-Iglesia poniendo en solfa a la segunda de forma paralela a como muestra abiertamente su oposición al primero.

Un *presentismo hecho presente*: se cierra el viaje de ida con el de vuelta

Hemos llegado así al final del repaso de algunos de los contenidos históricos de una serie como *ATR*, contenidos que nos ratifican en una lectura del pasado no solo hecha desde el presente sino también para el presente, con un doble objetivo:

a) Para ayudarnos a entender nuestro presente a través de hechos históricos y lecturas del pasado que quedaron obscurecidas si no borradas por la lectura oficial que hace de la Transición el arranque de la España actual, relegando guerra y posguerra a un pasado remoto. *ATR*, en cambio va al pasado y vuelve de él para contarnos que las cosas no fueron exactamente como la historia oficial nos quiere hacer creer.

En esto, disentimos de la lectura que Chicharro Merayo y Rueda Laffond hacen de las primeras temporadas de la serie, cuando llegan a afirmar que:

> *Amar en tiempos revueltos* convence a su público de las bondades de la sociedad del tiempo presente. La armonía, el progreso, la justicia, la igualdad o la libertad son ensalzados como valores del presente a través de la representación de una sociedad del pasado, que según señala el pasado adolece de todos ellos. (Chicharro-Rueda, 2008: 73)

Ya que en la serie se insiste reiteradamente en la pérdida de esos valores, existentes en gran medida durante la República, de forma que uno de los objetivos de todos los personajes positivos será implicarse activamente en la lucha por recuperarlos y poner fin a la dictadura. Fracasarán en su gran mayoría, cierto, pero servirán de ejemplo a quienes tomarán el relevo en dicha lucha, de forma que –como he reiterado– temporada tras temporada los luchadores antifranquistas *desaparecidos* (en la lucha o por necesidades de guión) serán reemplazados por otros. Y más importante todavía: su ejemplo irá extendiéndose entre los *españoles medios*, como la familia de Trino y Felisa en la última temporada de una serie que, desde el punto de vista histórico, podríamos haber subtitulado: *Historias de la lucha antifranquista y de las pequeñas resistencias cotidianas contra el Régimen*.

b) Para que no nos dejemos seducir por *revisionismos* de signo contrario, que no dudan en calificar al Régimen franquista como *autoritario* simplemente, la guerra como Cruzada y la República como crisol de todos

los males que han azotado a España desde 1931: hace poco un alcalde del PP gallego llegó a afirmar que «si los mataron algo habrían hecho» refiriéndose a las víctimas de la represión franquista.

Y para cerrar, una reflexión final: la eficacia de los viajes de este tipo por los caminos de la historia (bastante menos seguros de lo que podrían parecer) solo son realmente efectivos si se hacen con buenos vehículos. Pero en este caso, podemos sentirnos razonablemente satisfechos de los que nos proporcionaron los guionistas, directores y realizadores que hicieron posibles las siete temporadas de *ATR*.

Bibliografía

BAHAMONDE, Ángel, ed. (2011), *14 de abril. La República*, Barcelona, Plaza y Janés.

BAQUEIRO, Manuel e Itziar MIRANDA (2010), *La cocina de Manolita y Marcelino*, Barcelona, Plaza y Janés.

CAMARERO, Gloria, Beatriz DE LAS HERAS y Vanessa DE CRUZ , eds. (2008), *Una ventana indiscreta; la Historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III.

CASTELLÓ, Enric (2006), *Sèries de ficció i construcció nacional: la producció pròpia de Televisió de Catalunya (1994-2003)*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

CASTELLÓ, Enric y Hugh O'DONNELL (2009). «Historias de Cataluña: ficción y memoria histórica en la televisión pública catalana», en Francisca López, Elena Cueto y David George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, pp. 175-196.

CHICHARRO MERAYO, María del Mar y José Carlos RUEDA LAFFOND (2008), «Televisión y ficción histórica: *Amar en tiempos revueltos*», *Comunicación y sociedad*, 21-2, pp. 57-84.

CUETO, Elena (2009), «Memorias del progreso y la violencia: la Guerra Civil en *Cuéntame como pasó*», en Francisca López, Elena Cueto y David George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, pp. 137-156.

ESTRADA, Isabel (2004), «*Cuéntame cómo pasó* o la revisión televisiva de la historia española reciente», *Hispanic Review,* 2004-4, pp. 547-564.

GALÁN FAJARDO, Elena (2007), «Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española», *Razón y palabra*, 56. http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html. <07/07/2014>.

GALÁN FAJARDO, Elena y José Carlos RUEDA LAFFOND (2011), «Narrativizando la historia: un enfoque interdisciplinar aplicado al relato televisivo», *Palabra Clave*, 14-1, pp. 85-99.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2009), «Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*», en Francisca López, Elena Cueto y David George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, pp. 29-52.

HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira (2007), «La voluntad democratizadora de las series documentales históricas producidas por Televisión española en los años ochenta» [http://www.unav.es/fcom] < 20/09/2013>-

— (2012), ed. *La Guerra Civil televisada*, Madrid, Comunicación Social.

HERRERA-DE LA MUELA, Teresa (2009), «Algo se mueve en el alma: nostalgia y mitos transnacionales de sobremesa en *Verano azul*», en Francisca López, Elena Cueto y David George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, pp. 57-172.

LÓPEZ, Francisca (2009), «Introducción: el pasado en la pequeña pantalla», en Francisca López, Elena Cueto y David George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, pp. 9-25.

LÓPEZ, Francisca, Elena CUETO y David GEORGE, eds. (2009), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

MOLINA CAÑABATE, Juan Pedro, Tíscar LARA PADILLA y María LAMUEDRA GRAVÁN (2009), «*Amar en tiempos revueltos*: métodos de trabajo y razones de éxito», *Razón y Palabra*, 70, http://www.e-archivo.UC3m.es/handle/10016/18412

MONTERO, Julio (2008), «La 'realidad' histórica en el cine: el peso del presente», en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta; la Historia desde el cine*, Madrid, Universidad Carlos III pp. 163-176.

O'DONNELL, Hugh (2007), «High drama, low key: visual aesthetics and subject positions in the domestic Spanish television serial», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8.1, pp. 37-54.

ROSENSTONE, Robert A. (1994), ed. de *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton, Princeton University Press.

— (2006), *History on Film / Film on History*, Harlow (GB), Pearson Longman.

— (2008), «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla», en CAMARERO-DE LAS HERAS-DE CRUZ (2008), pp. 9-18.

RUEDA LAFFOND, José Carlos (2009), «¿Reescribiendo la historia? Una panorámica de la ficción televisiva española reciente», *Alpha* 29, pp. 85-104.

RUEDA LAFFOND, José Carlos, Carlota CORONADO y Raquel SÁNCHEZ (2009), «La historia televisada, una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas», *Comunicación y sociedad*, 12, pp. 177-202.

RUEDA LAFFOND, José Carlos y Elena GALÁN FAJARDO (2012), «Huellas y sombras: la Guerra Civil en la ficción televisiva histórica nacional», en Sira Hernández Corchete (ed.), *La Guerra Civil televisada*, Madrid, Comunicación Social, pp. 169-196.

SARTORIUS, Nicolás y Javier ALFAYA (1999), *La memoria insumisa*, Madrid, Espasa Calpe.

SIRERA, Josep Lluís y Carles SIRERA MIRALLES (2011), *La España de Pelayo, Manolita y Marcelino*, Barcelona, Plaza y Janés.

SIRERA, Rodolf, ed. (2012), *El libro de Amar en tiempos revueltos,* Barcelona, Plaza y Janés.

SMITH, Paul J. (2006), *Television in Spain: from Franco to Almodóvar*, Liverpool, Tamesis.

— (2009), «Una telenovela transnacional: *Amar en tiempos revueltos*», en Francisca López, Elena Cueto y David George (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, pp. 121-136.

La Historia, hoy, debe construirse y relatarse a escala comparativa y global. La Institución Fernando el Católico pretende con esta nueva colección presentar una selección de temas y problemas comunes tanto a la experiencia histórica de la mayor parte de las sociedades, próximas o lejanas, como a la historiografía que se escribe en el presente, así como proporcionar los instrumentos teóricos y conceptuales más generales y de uso más eficaz para la comprensión del pasado.

Colección Historia Global

Dirigida por Carlos Forcadell

1. Heinz-Gerhard Haupt y Dieter Langewiesche (eds.)
Nación y religión en Europa

2. Manuel Pérez Ledesma y María Sierra (eds.)
Culturas políticas: teoría e historia

3. Danièle Bussy Genevois (ed.)
La laicización a debate

4. Lutz Raphael
La ciencia histórica en la era de los extremos

5. Mónica Bolufer, Carolina Blutrach y Juan Gomis (eds.)
Educar los sentimientos y las costumbres

6. Carlos Forcadell, Antonio Peiró y Mercedes Yusta (eds.)
El pasado en construcción

7. Isabel Burdiel y Roy Foster (eds.)
La historia biográfica en Europa

8. Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo Hernández (eds.)
Historia y cine

En un tiempo en que la ficción televisiva de carácter histórico goza de creciente popularidad, al tiempo que la disciplina histórica, metodológicamente renovada, se interroga sobre sus formas de producción de conocimiento y escritura, este volumen plantea un diálogo inusual entre historiadores y profesionales del mundo del cine y la televisión para superar la desconfianza mutua que con frecuencia preside esa relación. Desde una perspectiva interdisciplinar, nos interesamos por las múltiples y fructíferas dimensiones del vínculo entre Historia y cine, analizando las virtualidades del cine como fuente para abordar problemas históricos; como un instrumento pedagógico de primer orden; como un relato con sus propios códigos, limitaciones y libertades creativas. Relato histórico y ficción cinematográfica aparecen así como formas distintas pero complementarias de aproximarse al pasado y de recrearlo, en palabras o en imágenes. A través de esta reflexión abierta, esperamos contribuir a un debate que tiene implicaciones cruciales para la escritura y enseñanza de la Historia y para el papel que esta disciplina aspira a ejercer en la sociedad actual y en los próximos tiempos.

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA
9 788499 113722